المسرح المعاصر

الدكتور/ سمير سرحان

الهيئة المصرية العامة للكتاب

المسـرح المعـاصر

المسرح المعاصر

د . سمير سرحان



١٩٨٧

تصميم الغلاف : محمد قطب

الإخـراج الفنى والرســوم الداخلية : عفــاف توفيــق

على سبيل التقديم

لايهدف هذا الكتاب إلى إعطاء صورة شاملة عن المسرح المعاصر سواء فى مصر أو الخارج . . فهذا جهد يحتاج إلى سنوات من البحث والدراسة المنهجية . . وإنما هو يحاول أن يعطى صورة عن بعض أوجه المسرح المصرى المعاصر ممثلا فى كتّابه الكبار كما يحاول أن يختار من الحركات المسرحية المعاصرة فى الخارج أشدها تأثيرا وأكثرها تعبيرا عن اتجاهات العصر . . وليست هذه الصورة بطبيعة الحال مكتملة أو شاملة وإنما تجمعها وحدة معينة . . وهى إلقاء بعض الضوء على اتجاهات وموضوعات تميز أعمال كتّابنا الكبار . . وكذلك تيارات مسرحية ظهرت فى أواخر الستينات فى الغرب وخاصة فى أمريكا كتعبير عن الثورة على الكثير من الهموم الرهيبة التى تجثم على صدر العصر . .

وقد آثرت أن أستهل الكتاب بدراسة عن فن الكوميديا وأخرى عن فن الفارْسْ لأن هناك ، كما يبدو لى ، كثيرا من الخلط فى مفهومنا لهذين النوعين المسرحيين خاصة فى المرحلة الحاضرة التى ينتشر فيها الإقبال على الكوميديا والفارْسْ ليس فى مصر وحدها ولكن فى العالم أيضا . . وفى عصر ملىء بالمشكلات والهموم بحيث أصبح الجمهور المسرحى فى عالم اليوم يفضلها على أى نوع مسرحى آخر . .

وكل أملى أن يضيف هذا الكتاب الصغير ولو لبنة واحدة إلى الصرح الشامخ من الدراسات المسرحية التى لابد أن تكتب فى بلادنا . . والتى لم يكتب منها حتى الآن إلا أقل القليل .

سمير سرحان



مشكلة الكوميديا



مشكلة الكوميديـا

لعل قضية الكوميديا من أهم القضايا المسرحيـة التى تشغل بالنا منذ أن بدأنا نبنى فى مصر حركة مسرحيـة متطورة . ولعل اقبال الجمهور على هذا النوع المسرحى وانحـراف المسرحيـين به الى مستـوى المسرح الهـزلى يحتم ضرورة اعادة مناقشة الموقف كله . . حتى نعرف الأرضيـة التى نتحرك عليها .

وإذا كـانت الكوميـديا بمعنـاها التقليـدى تشترك مـع الفارس فى خاصية هامة وهى قدرتها على اثارة الضحك فاننا يجب أن نضع نصب أعيننا قدرة الكوميديا الحقيقية على أن تلعب فى حيـاتنا دورا لا يقـل أهمية عن دور العلم أو دور السياسة . . ولذلك فمن الأمور البالغة الأهمية أن نعيد النظر فى وظيفة الكوميديا ذاتها بوصفها مسرحيات فكاهية ونعيد النظر فى الرأى التقليدى الذى يقول إنها تقوم على تصويـر الشذوذ المثير للضحك بهدف السخرية منه واصلاحـه . .

ونحدد مفهوما جديدا على ضوء أحدث النظريات النقدية فى العالم ، ومن ثم فان التمييز بين الكوميديا والفارس يكتسب أهمية جديدة حتى لا نضطر أن نشاهد المسرحيات المضحكة مهما اختلفت على أنها كوميديا .

ولأن الكوميديا الحقيقية فن جاد فى أساسه ، والمهزلة أو الفارس هو فن قائم على التسلية بغرض التسلية وحدها فان الكوميديا الحقيقية دائما مطلوبة من ناحية قدرتها على جذب الجمهور . فى أمريكا مثلا نجد أن المسرح التجارى ومقره الأساسى شارع برودواى الشهير فى نيويورك ــ محكوم بعدة عوامل أهمها الكسب المادى أو ميزان المصروفات والعائد من العرض المسرحى ذاته . . فأية مسرحية تتكلف آلافا كثيرة جدا من الدولارات وهذه الآلاف تقسم بين ايجار المسرح . . وهو باهظ جدا فى برودواى ــ وأجور الممثلين ثم تكاليف الانتاج ذاته . . واذا علمنا أن المنتج يرفض أساسا أن يقدم مسرحية قد يعتبرها مخاطرة مادية من الممكن ألا تعود بالكسب الذى يتناسب مع مصاريفها لأدركنا أن فرصة الكاتب الذى يريد كتابة كوميديا حقيقية فى برودواى هى فرصة ضئيلة للغاية . لذلك فمسرح برودواى هو مسرح جذب الجمهور اما بالاضحاك المباشر عن طريق تقديم المهازل أو مسرح الغنائيات التى تنجح فقط عن طريق الإبهار

بضخامة الإنتاج وشهرة المغنين . . أما الكوميديا الحقيقية فهى تمثل غالبا بواسطة فرق أقل شهرة من فرق برودواى ولكنها أكثر جدية واهتماماً بالفن لذاته عنها ــ وهذه الفرق لا تجد لها دورا للعرض الا خارج برودواى وبعضها يعتقد أن دور العرض ــ البنايات فى حد ذاتها ــ فكرة أصبحت مرفوضة أساسا من طول ارتباطها بظروف المسرح التجارى ولذلك يؤثرون التمثيل فى أى مكان لا تحده جدران مسرح تقليدى مثل المقاهى والجراجات القديمة أو الكنائس المهجورة . .

وقد عمدت الى سرد هذا المثال عن المسرح الأمريكى لاعتقادى أن فى بلادنا ظروفا متشابهة خاصة فيما يتعلق بفن الكوميديا وان اختلفت الوسائل فنحن لدينا المسرح التجارى الذى يتمثل فى الفرق الأهلية التى انتشرت انتشارا ملحوظا وهذه الفرق شأنها شأن فرق برودواى تزن مسرحياتها بميزان المدفوعات والعائد . . وهمها أولا الكسب ووسيلة ذلك ــ دراميا ــ هى اللعب على مستوى أدنى من التذوق الفنى . . وهو مستوى الاثارة عن طريق المبالغة والعنف . . وعلى هذا المستوى تماما يكمن نوعان من أنواع الدراما هما الميلودراما والفارس أو المهزلة . . وما دامت اثارة الضحكات تريح الناس نفسيا بعد عناء يوم من العمل المرهق فان الفارس هو

أقرب الوسائل للكسب المادى . . وكما قلت فالفارس ــ شأنه شأن الميلودراما ــ يعتمد على المبالغة والعنف ــ ليس بمعنى القسوة وانما بمعنى التطرف . . أما الكوميديا الحقة فهى شيء بعيد عن هذا . . صحيح أنها تضحك ولكنها تتوسل بالاضحاك الى تجسيم رؤيا معينة للكاتب فى الحياة وفى العلاقات الانسانية وربما فى المجتمع ذاته والعصر بأسره . . هذا هو الفرق الجوهرى بين الفارس والكوميديا . . ولذلك فالكاتب الكوميدى هو كاتب جاد فى أساسه وإن توصل بالاضحاك ليجسم رؤياه . . ولنضرب مثالا لهذا الفرق الجوهرى بمسرحيتين شاهدتهما فى نيويورك قريبا . . أولاهما فى برودواى وهى مسرحية من تأليف الممثل الكاتب المخرج الشهير بيتر أوستينوف واسمها « الجندى المجهول وزوجته » وثانيتهما خارج برودواى لكاتب جديد هو نيل سيمونز ــ من جيل ادوارد البى ــ اسمها « عارى القدمين فى الحديقة » . . الأول اعتبرها النقاد مهزلة أو فارسا والثانية كوميديا حقيقية . . والاختلاف بين الاثنتين ليس فى كمية الاضحاك وانما فى الغرض منه . . مسرحية أوستينوف تفترض أن الجندى المجهول ــ ذلك الرمز الأذلى ــ ظهرت له زوجة وتذهب هذه الزوجة الى السلطات ولا يحدد أوستينوف سلطات بلد معين لتبحث عن اعترافهم بها بنفس الدرجة

التى يعترفون بها برمز الجندى المجهول ذاته ــ أما الحدث فى المسـرحية فيقـوم على المفـاجـآت والمقـالب التى تنتـج عن اصطدام الشخصيات بهذه الفكرة غير المألوفة ، بـل وغير المعقولة فى حـد ذاتها . . ولـذلك فـالفكاهـة فى مسرحيـة أوستينـوف تقوم عـلى مـواقف مضحكـة جـدا ، ليس من الضرورى أن تكون متكاملة أو مترابـطة حتى تكون رؤ يـا معينة . .

أما مسرحية نيل سيمونز ففيها أساسا رؤ يا . . فكـرة اجتماعية قديمة قدم الأزل ولكنها حية حتى اليوم وهى فكرة التقاء الفتى بالفتاة واتحادهما عن طريق الزواج . . بمعنى آخر فكرة تأقلم انسانين مع بعضهما البعض ومع المجتمع المباشر المكون من عائلتيهما ، ومع المجتمع الكبير . . والعقبات التى تصـادفهما حتى يصـلا الى تحقيق التكامـل التام بينهـما . . والحدث فى مثل هذه المسرحية يهدف إلى الوصول الى نهاية سعيدة . . والنهاية السعيدة شـرط من شروط الكـوميديـا ونحن نجدها متوفرة فى أفلامنا العـربية التى تصـور التقاء حبيبين ثم مرورهما بعقبات عديدة ثم الزواج فى النهاية . . ولكن النهاية السعيدة وحدها لا تصنع الكوميديا . وليست مسرحية سيمونز كوميدية لهذا السبب وانما لسبب أعمق منه كثيرا . . وهو أنها تخلق تعاطفا بيننا وبين البطلة والبطل فى نفس الوقت الذى تضحك فيه على المآزق التى يدخلان فيها

من جراء اصطدامهما بالمجتمع . . واذا كان المجتمع مسئولا عن اثارة تلك العقبات التى تعترضهما وهما فى طريقهما الى تحقيق النهاية السعيدة انصب تفكيرنـا على اعـادة النظر فى قواعد وقوانين . . فكـأن هذه الحـدوتة البسيـطة أصبحت نافذة نطل منها على التركيب الاجتماعى ذاته . . الهدف اذن ليس الحدوتة فى حد ذاتها وانما الرؤ يا الاجتماعية التى تكمن وراءها . .

والحقيقة انى سردت هذا المثل عن حدوتة البنت والولد والعقبات التى تصادفهما فى سبيل الاتحاد الكامل ليس فقط لأنها قصة الانسان المتكررة منذ الأزل ولكن لأنها أيضا قصة الكوميديا ذاتها !

وتركيب « الحدوتة » الكوميدية كما ظهرت فى الكوميديا الاغريقية الجديدة والكوميديا الرومانية ثم فى الكوميديا كلها حتى يومناهذا يقوم كما يقول فراى على أسس غاية فى البساطة وهى أن فتى يريد فتاة ولكن رغبته تقابل بمقـاومة شـديدة وقرب نهاية المسـرحية الكـوميديـة تنعكس الأمور ويتمكن الفتى من ان ينـال مراده وغـالبا مـا يـرمـز لانتصـار الفتى بالزواج . . ولكن داخل هذا الخط القصصى البسيط توجد كثير من العوامل المعقدة وما هذا الخط الا حركة رمزية من الشقاء الى السعادة .

وأهم هذه العوامل المعقدة التى تعطى لهذه القصة البسيطة عمقها بوصفها رؤ يا معينة وليست مجرد مواقف مضحكة هى حركة المسرحية الكوميدية ذاتها .. وهذه الحركة هى عبارة عن انتقال من نوع معين من المجتمع الى مجتمع جديد .. أو بمعنى آخر أنتهاء مجتمع قديم وقيام مجتمع جديد ليحل محله .. ويرمز الى هذا المجتمع القديم بالأب .. الذى يسمى باللاتينية « سينكس » اشارة الى انه رجل عجوز يمثل تقاليد بالية ولكنها مسيطرة على أقدار الشخصيات الشابة فى المسرحية .. وفى أول الكوميديا نجد أن هذا « السينكس » أو الأب العجوز هو الذى يخلق العقبات فى طريق الحبيبين وتنفرد الكوميديا الرومانية وحدها بتصوير هذه العقبات بطريقة غاية فى الفكاهة وهى أن الأب ذاته هو الذى يقع فى غرام الفتاة حبيبة ابنه ويريدها لذاته هو .. أما فيما تلا ذلك من كوميديات فالسينكس ليس من الضرورى أن يكون رجلا عجوزا وأبا للبطل وانما يمكن أن يكون نظاما اجتماعيا بأسره .. كذلك ليس من الضرورى أن تكون العقبات مخلوقة فى طريق قصة الحب بين فتى وفتاة وانما يمكن أن توجد فى طريق تحقيق الشباب ــ ممثلى المجتمع الجديد ــ لذاتهم .. وفى طريق قدرتهم على نيل ما يريدون لمجتمعهم من قيم سلوكية وأخلاقية وحياة أفضل .

وعنـد نهاية المسـرحيـة وانعكـاس الآيـة ضـد خـالق العقبات ــ سواء أكان الأب أو التركيب الاجتماعى القديم ذاتـه ــ يتبلور المجتمع الجـديد الـذى يلتف حول البـطل الشاب بوصفه ممثلا للقيم الجديدة وعند هذه النقطة تنتهى الكوميديا بلحظة اكتشاف وتوافق بين شخصيات المسرحية والبطل . . والاكتشاف هو أساسا اكتشافنـا نحن الجمهور لهـذه القيم الجديـدة التى انتصر بهـا البطل عـلى المجتمـع القديم . .

الكاتب الكوميدى اذا ــ كقاعـدة ــ يرتبط بـالمجتمع وبـرمـز لشبـاب هـذا المجتمـع ــ ليس الشبـاب فى السن فقط . . وانما فى القيم الجديدة كلها ؛ ولذلك فالكوميـديا بمعناها الواسع هى ثـورة . . . ثورة عـلى قيم قديمـة وعلى مجتمـع قديم ؛ ورؤ يـا لمجتمـع جـديـد . . ولـذلـك . . فالكاتب الروسى العظيم انطون تشيكوف هو كاتب كوميدى رغم أن فى مسرحياته لحظات حزينة كثيرة . . بل من السهل جدا على أى مخرج أن يحول مسرحية من مسرحيات تشيكوف الى مأساة اذا لم يأخذ فى اعتباره ذلك النمط الذى يكمن وراء الحدث . . نمط انتصار مجتمع جديد على مجتمع قديم . . وهو نمط كوميدى فى أساسه .

ولأن هذا التغيير الاجتماعى يحتوى على تناقض بـين

عـالمين كـل منهما لـه مصلحة فى البقـاء ويحارب من أجـل الانتصـار عـلى الآخــر ، نجـد أن التصــادم بينهـما يخلق الفكاهة . . ومن هنا كان الضحك أحد معـالم الكوميـديا ولكنه ــ حسب آخر النظريات النقدية فى العالم الغربى وعلى عكس ما يتصور الكثيرون ــ ليس أساسها !

والضحك فى حد ذاتـه كما قـال الفيلسوف الفـرنسى هنرى برجسون فى النصف الأول من هذا القرن يتولد من الآلية أو التصرفات والشخصيات الميكانيكية . . واذا حاولنا شرح نظرية برجسون على ضوء التركيب الكوميدى الـذى أشرنا اليه نجد أن العالم القديم الذى يمثله الأب أو السينكس (أو من يحل محله فى الكوميديات التى كتبت على مر العصور المسرحية المختلفة) هو عالم متعصب فى حد ذاته والتعصب يخلق الميكانيكية فى التصرفات .

ويخلق النظرة الجامدة الواحدة على الأمور وبالتالى فان تصادم البطل الذى يمثل العالم الجديد مع هذه الميكانيكية فى التصرف يخلق نوعا من الضحك الناتج عن التنـاقض . . ولدينا فى الكوميديات المصرية أمثلة كثيرة على هذا . . خذ مثلا كفاح عزت الرسام فى مسرحيـة « الناس الـلى تحت » للانتصار على العالم القديم الذى تمثله الست بهيجة صاحبة المنزل الذى تسكن فيه شخصيات المسرحية أو « الناس اللى

تحت » أنفسهم . . فبهيجة لا تنظر إلى الأمور الا من وجهة نظر ضيقة جدا ومحدودة جدا تكاد تكون آلية ـ اذا استخدمنا اصطلاح برجسون ـ وتناقض عزت معها ومع رجائى الذى ينتمى الى عالمها وإن كان أكثر تنورا منها يتولد منه الضحك . . ليس الضحك على عزت بالطبع فعواطفنا كجمهور معه ونحن نريد له الانتصار وإنما على بهيجة ذاتها وما يتولد عن أفقها الضيق ونظرتها الميكانيكية للأمور من مواقف مضحكة . .

ومسرحية ألفريد فرج « حلاق بغداد » التى عرضت منذ سنوات قليلة فى المسرح القومى هى مثال آخر جيد على التقاء نظرية برجسون فى الميكانيكية مع نظرية انتصار المجتمع الجديد على المجتمع القديم . فالحلاق رجل شريف وان كان فقيرا . . وهو معتز بكرامته مثالى فى تفكيره ولا يعجبه « الحال المايل » ولذلك فان تصادمه مع المجتمع من حوله هو تصادم حتمى . . وهذا التصادم مضحك فى أساسه لأن الشخصيات التى تمثل المجتمع القديم هى شخصيات ميكانيكية جامدة تريد للأمور أن تبقى كما هى . . أما الحلاق ذاته فيريد التغيير ومن خلال مثاليته ومحاولته للتغيير رغم أنه أضعف الشخصيات فى المسرحية جاها ومالا فهو يكشف لنا عن جمود ذلك المجتمع القديم وآليته وسيطرته على

القيم . . تلك السيطرة التى يوحى المؤلف بضرورة التخلص منها لنعيش كلنا فى عالم مثالى جميل . . مثل ذلك الذى ينشده الحلاق الفقير . .

ولأن العالم الجديد هو دائما أذكى وأرحب صدرا من العالم القديم . . فان ممثل هذا العالم فى الكوميديا هو دائما شخص ذكى مثالى واسع الحيلة جدا . . وفى الكوميديا الرومانية القديمة كان البطل الشاب مصحوبا دائما بالخادم الذكى وهو عبد مملوك لأصحاب البيت ؛ له من الذكاء وسعة الحيلة وحسن التدبير ما يجعله يدبر المقلب الواحد تلو الآخر الذى يؤدى إلى انتصار البطل فى النهاية أو كما قلنا فيما سبق التفاف المجتمع الجديد حول البطل .

أما فى المسرح الحديث فلا توجد بطبيعة الحال شخصية الخادم الذكى الواسع الحيلة وانما انتقلت تلك الخاصية الى ممثلى المجتمع الجديد داخل المسرحية . . سواء كانوا عدة أشخاص أو شخصا واحدا . . ولدينا فى مسرحية حلاق بغداد أيضا مثل على هذا . . فالحلاق هو فى حقيقته واذا أردنا تتبع أصوله فى الكوميديا الرومانية هو مزيج من الخادم الذكى والبطل الشاب المنتصر على السينكس وبقية المسيطرين على المجتمع القديم . .

والآن ونحن نبنى حركة مسرحية يجب علينا أن نميز بين

ما يقدم على مسارحنا على أنه كوميديات وهو فى الحقيقة مجرد مسـرحيات هـزلية تقـدم لكى يضحـك الجمهـور بهـدف الضحـك ذاته . . ومسـرحيات كـوميديـة حقيقيـة . . ان الكوميديا الحقيقية فن من أخطر الفنون التى عرفتها البشرية وأكثرها التصاقا بالمجتمع وبحركته الدائبة للتغيير وللوصول الى الأفضل . . وما حركة الكوميديا الفنية القائمة على انتهاء مجتمع قديم وقيام مجتمع جديد الا حركة الحياة ذاتها وحركة المجتمع الانسانى ذاته فى محاولته للوصول بالانسان إلى عالم السعادة المنشود . . علينا اذا أن نميز بـين ما هـو كوميـدى وما هو مهزلة . . وعلينا أن نرعى الكوميديا الحقيقية فهى تؤدى فى حياتنا وظيفة لا تعدلهـا الا حركـة المجتمع ذاتـه الهادفة نحو التغيير .

الفارس هل هو فن ؟



الفارْس . . هل هو فن ؟

من الواضح أن الفرق الخاصة وهى كثيرة تعتمد على تقديم الهزليات من أجل جذب الجمهور وحتى تضمن الكسب المادى وبالتالى الاستمرار . . وحتى تلك الفرق التى تنوى أن تقدم دراما جادة تنوى أيضا تطعيم موسمها بالهزليات أو حتى تطعيم مسرحياتها الجادة باللمسات الهزلية !!

وبعض القائمين على الفرق الخاصة لهم فى ذلك وجهة نظر . . فهم يقولون ان الجمهور الجديد قد مر بمرحلة « المدبولية » ومرحلة النجوم الكوميديين المعروفين بشخصيات ولوازم معينة تجذب الجمهور لرؤ ية النجم أكثر من رؤ ية المسرحية . . والضحك على لوازمه الفكاهية أكثر من الضحك على المواقف المسرحية ذاتها . . وقد أزعجتنى هذه الفكرة فمع تسليمى بأن جمهورنا قد تغير (ليس بسبب المدبولية وانما بسبب حركة المجتمع ذاته) فلابد أن يكون

هناك سبب أو أسباب تدعو جمهورنا إلى الإقبال على المسرحيات الهزلية . . . وفى اعتقادى أنه قد حان الوقت لكى نستغل هذا الاقبال من جانب الجمهور على المسرحية الهزلية لربطه بحركة المسرح العامة وبالتالى بحركة المجتمع ذاته . . وهى وظيفة جليلة من الممكن للمسرح التجارى أو مسرح الفرق الخاصة ـ أن يؤديها . .

والواضح أن نقادنا يرفضون الفرق الخاصة التى تقدم هزليات رفضا باتا على أساس أنها تمثل مسرح التسلية المحضة . . المسرح غير الهادف كما يقولون . . وفاتهم أن الهدف لا يكمن فى الشعارات الرنانة التى تقال فى خطبة مسرحية طويلة على لسان البطل فيما يسمى « بالمشهد الحتمى » أو المشهد الذى يكتب له الكاتب مسرحيته خصيصا وينسج أحداثها بحيث توصل اليه . وفى اعتقادى أن فى تركيب المسرحية الهزلية (الفارس) اذا ما أعدنا تقييمها ونظرنا إليها نظرة جديدة ما يجعلها تشارك فى توضيح الرؤ يا الاجتماعية وحتى السياسية فى هذا المجتمع . . واذا عرفنا ميكانيكية الاضحاك فى الفارس لعرفنا كيف نستغل هذا النوع فى الاسهام فى حياتنا مادام قد ثبت أن جمهورنا يقبل عليه . .

ونستطيع أن نقول إن الفارس فن به الشىء الكثير من

الجدية . . فرغم أن الحدث فى الفارس يقوم على النكت اللفظية والمقالب المضحكة والمواقف المعقدة فان الاحساس العام الذى يوصله هذا الحدث هو احساس جاد فى أساسه . . وربما استطعنا أيضاً أن نصفه بأنه احساس حزين . . خذ مثلاً « أنا فين وأنتِ فين » وهى فارسية مقتبسة . . ففى المشهد الأخير ـ فى لحظة مشحونة بالعاطفة تكاد تقترب من التراجيديا ـ يترك البطل (فؤاد المهندس) المنزل الذى لا مكان له فيه بعد أن تعلقت به الطفلة وهى تظن أنه أبوها . . ولكى لا يجيب إجابة محددة عن المكان الذى سيذهب اليه يغنى أغنية مليئة بالسخرية الدرامية المريرة . . أغنية « رايح أجيب الديب من ديله » وقلوبنا كجمهور تنفطر لاستحالة النهاية السعيدة . . هذا مثال جيد على العمق الجدى الذى يكمن وراء الحدث فى الفارس . . ولكن هذا العمق لابد أن يظل « وراء » الحدث ولا يطفو أبداً على سطحه . . إذ انه على هذا السطح لابد أن تتوفر درجة قصوى من المسرح . . ولنأخذ مثالا اخر بموليير الذى وان كانت حركة المسرحية عنده هى حركة هزلية تقوم على سوء التفاهم والمقالب الا أنها تصل فى النهاية الى موقف يشابه لحظة الاكتشاف فى التراجيديا حيث يتعرى اعداء المجتمع من ثيابهم الزائفة وينتصر أصحاب القيم النبيلة كما انتصر كليانت مثلا فى تارتوف على القس النصاب .

وتقودنا هذه النقطة إلى إمكانية هائلة فى الفارس نربطها مباشرة بالمجتمع حتى أكثر من الكوميـديا ذاتهـا فى شكلها الراقى . . فالكوميديا فى تركيبها الأساسى تقوم على عملية رفع القناع عن زيف الشخصيات التى تنطوى عـلى عيوب معينـة أو تعوق انتصـار أصحـاب القيم الجـديـدة داخـل المسرحية . . ولكن هذا القناع لا يرفع الا فى النهـاية عنـد لحظة انتصار القيم الجديدة على القيم القديمة داخل الحدث الكوميدى . . وبالتالى فان عملية رفع القناع الأخيرة تتضمن إدانة للمجتمع القديم . . « المحروسة » مثلا لسعد الدين وهبة ترفع القناع عن المجتمـع القديم . . مجتمـع المأمـور ووكيل النيابة . . الخ وتضع سعيد الضابط الصغير فى مقدمة المسرح رمزا للقيم الجديدة وهى لذلك كوميديا فى أساسها لأنها تنتهى بهذا الانتصار بصرف النظر عن الجو الفكاهى الذى تدور فيه الأحداث . .

وإذا كانت عملية رفع القناع تقع فى الكوميديا عند نهاية الحدث فهى فى الفارس تقع فى كل لحظة من لحظات هذا الحدث . . فالتكتيك المفضل لـدى كتاب الفـارس هو أن يعرى شخصياته وعلى الفور وبدون انتظار للوصول بالحدث الى نهايته . . وهذه التعرية الدائمة لهـا وظيفة مـزدوجة ، فكاهية وجادة فى نفس الوقت فهى تضحكنا على تطرف هذه

الشخصيات فى نفس الوقت الذى تجعلنا نسخر نحن كجمهور بيننا وبين أنفسنا من هذا التطرف . واذا كان الإضحاك فى الفارس لا يتم الا عن طريق المبالغة ـ الجدية واللفظية معا ـ فغالبا ما تمثل هذه المبالغة عالما معوجا . وغالبا ما يكون بطل الفارس هو عدو هذا العالم المعوج . . وغالبا ما يكون هذا البطل شخصية سوية كالعاقل فى بلاد المجانين . . مثل شخصية المدرس الغلبان عند الريحانى أو ما شابهها فى مقتبسات مدبولى والمهندس والهنيدى . .

وفى مثل هذه الهزليات التى تقوم على بطل شريف أو سوى يواجه ويعادى عالما معوجا لابد أن يكون الصدام بين البطل والعالم المحيط به هو صدام حاد . . ويتحتم على كاتب الفارس ـ لكى يعرى شخصيات العالم المحيط بالبطل على الفور ، وبالتالى يعطينا أعلى مستوى من الصدام ، أن تقوم مسرحيته على الشخصيات النمطية . . أو تلك الشخصيات التى لا تمثل انسانا متكاملا وانما تمثل جانبا واحدا أو خاصية واحدة من خواص الانسان . . كرسم الكاريكاتير . . وهذا المبدأ يعود بنا مرة أخرى الى مقارنة الفارس بالكوميديا . . فكاتب الكوميديا ليس بحاجة الى الشخصيات النمطية وانما هو بحاجة الى حركة عامة داخل مسرحية ينتصر فيها الجديد على القديم . . أما كاتب

الفارس فلكى ينجح فى الإضحاك على المبالغة لابد من أن يخلق شخصيات مبالغا فيها . . ومثال هذه الشخصيات لا يمكن أن تكون الا شخصيات نمطية . . والشخصية النمطية من الممكن تعريتها لأول وهلة وبدون انتظار لتطور الحدث . . مثلا شخصية المعلم ابن البلد الذى اعتاد أن يمثلها عبد الفتاح القصرى فى الافلام المصرية القديمة أو شخصيات برنامج ساعة لقلبك . . كلها شخصيات تتعرف على ملامحها لأول وهلة .

وبما أن محور الحدث فى المسرحية الهزلية هو صدام بين شخصية سوية وهذه الشخصيات النمطية . . فان هذا النوع من الحدث لا يتطلب دراما تتطور إلى نهاية وانما يصبح مركز الاهتمام فيه هو جزئيات هذا الصدام . . ولذلك يخطىء من يحكم على المسرحية الهزلية بنفس المقياس الذى يحكم به على الدراما العضوية المتكاملة . لأن عملية التطور فى حد ذاتها ليست من طبيعة الفارس انما المشهد الذى يقوم على التناقض هو الوحدة الأساسية فى مثل هذا النوع من المسرح . . وأخطر الأخطار التى ينزلق فيها كاتب الفارس هو أن يحول بطله السوى الى رجل ثقيل الدم يصرخ بالحكمة فى وجه الاعوجاج . . تلك وظيفة قد يكلف بها الكاتب أى شخصية أخرى من شخصيات هزلية ولكن ليس البطل . فمن شروط

هـذا البطل أن يكـون خفيف الدم إلى أبعـد الحـدود . .
ولا تنبع خفة دمه فقط من قدرة الممثل الذى يلعب دوره على إثارة الضحك بحركاته ولوازمه وانما أيضا من المواقف الجزئية ذاتها داخل المسرحية الهزلية أى من سلسلة التناقضات التى تقع بين البطل والعالم المحيط به . . وهذا التناقض مبالغ فيه أيضا فى المسرحية الهزلية . . فالبطل متعصب لمبادئـه رغم فقـره أو ضعف نفوذه . . كـذلـك الشخصيـات الأخـرى متعصبة لعيوبها رغم عدم وعيها لوجود هذه العيوب . ولنا فى هزليات الريحانى والمهندس والهنيدى وعوض مثال على هذا .

والشخصيات الهزلية من الممكن الاستفادة بها فى ربط الفارس بمجتمعنا المعاصر اذا عرفنا ارتباطها بالصورة الرمزية التى يخلقها أى مجتمع لنفسـه . . فأى مجتمـع يخلق لنفسه شخصيـات رمزيـة ترقـد كما يقـول الفيلسوف يـونج - فى اللاوعى الجماعى . . فمثلا شخصية ابن البلد « الحدق » الذكى أو شخصية الخواجة كلها شخصيات خلقها المجتمع لنفسه وأصبحت أنماطا رمزية انتقلت بعد ذلك الى هزليات عماد الدين الشهيرة فى عصر ازدهاره . . ومع عملية التغيير الاجتماعى يجد المجتمع أنها لم تعد ترمز إلى شىء فى حياته .
وبالتالى فان كاتب الفارس والممثل الهزلى على السواء يخلقان نوعا من الشخصيات النمطية الجديدة تعبر عن رموز جديدة

فى وجدان هذا المجتمع الذى تغير . ويخطىء النقاد فهم هذه الظاهرة فيتصورون أن خالق هذا النمط الجديد هو النجم الهزلى نفسه أو لوازمه الفكاهية التى اشتهر بها . . مثلما يفعل الهنيدى مثلا . . وهم يتصورون أن الجمهور عندما يقبل على هزليات هذا النجم انما يريد أن يتفرج عليه وليس على المسرحية . . ويضحك على لوازمه فى نطق الألفاظ وطريقته فى الاضحاك .

والحقيقة أن الهنيدى ـ أو أى نجم هزلى آخر قد يمثل لدى الجمهور الجديد رمزا جديدا أو فلنقل نمطا مسرحيا جديدا يحل فى وجدانهم الجماعى محل الأنماط القديمة التى ظهرت فى عصر ازدهار عماد الدين من أمثال كشكش بك وبربرى مصر الوحيد . . الخ . ذلك أن الأنماط نفسها تتطور ويلغى بعضها البعض بتطور حركة المجتمع ذاته وتطور الظروف الحضارية التى يعيشها .

ومن هنا تجىء أهمية استغلالنا للفارس كفن جماهيرى ثبت من تجربتنا المسرحية فى السنوات الأخيرة أنه يجذب الجمهور . .

هذا هو التحدى الذى يواجه الفرق الخاصة هذا الموسم . تلك الفرق التى يبدو من تخطيط موسمها أنها ستعتمد على فن الفارس أكثر من غيره حتى تضمن جذب

الجمهــور وحتى تضمن الكسب المـادى وبـالتـالى تضمن الاستمرار . . أما صديقنا المسئول فى فرقة المسرح الحر فلا يجب أن ينظر إلى المسألـة بوصفهـا ضرورة تحتمهـا ظروف الجمهور الذى تعود على التسلية ربما على حساب الفن . . فالجمهور مظلوم . . وانما العبء الحقيقى يقع على كـاتب الفارس نفسه ـ وفنه محترم فى جميع بلاد العالم ـ الذى ينتظر منه أن يعبر بالفارس عن وجدان هذا الجمهور الجديد وفى نفس الوقت يعطيه الراحة النفسية والتسلية اللتين يستطيع فن الفارس ربما أكثر من غيره من الفنون المسرحية بكثير أن يقدمهما . .

مكان المسرح المصرى
من المسرح العالمى



مكان المسرح المصرى
من المسرح العالمى

فى السنوات العشر الأخيرة قفز المسرح المصرى قفـزة كبرى حتى لنستطيع أن نقول ونحن مطمئنون إن لدينا أدبا مسرحيا راسخا ؛ وحتى لنستطيع الآن أن نتحدث عن وجود دراما مصرية . وبعد هذه المرحلة من التطور علينا أن نسأل أنفسنا : ما مكان مسرحنا المصرى من المسـرح العالمى ؟ ؛ خاصة وأنه قد تصادف وصول الدراما المصرية إلى مـرحلة النضج الفنى مع التغيرات الهائلة التى اجتاحت العالم المتقدم فى ستينات هذا القرن نتيجة للثورة التكنولوجية التى غيرت من رؤ ية الانسان المعاصر إلى طبيعة الكون والعلاقات التى تحكم البشر مما انعكس على رؤ ية الكاتب المسرحى وعـلى الشكل المسرحى ذاته .

ونستطيع أن نقول إن الدراما المصريـة دخلت مرحلة النضـج مع ظهـور مسرحيـة « الناس الـلى تحت » لنعمان عاشور ؛ وكـانت فاتحـة جديـدة فى المسرح المصـرى لأنها

تناولت خطا دراميا أساسيا هو الصراع بين مجموعة ساكنى البدروم فى منزل الست بهيجة وبين صاحبة المنزل نفسها . . وصورت العوامل التى تطحن هؤلاء « الناس اللى تحت » فتجعل بعضهم يستسلم لقدره الاجتماعى مثل الكمسارى بينما تبشر بجيل جديد يتطلع إلى بناء مصر جديدة أخرى تذوب فيها الفوارق الطبقية ويسودها العدل والحرية مثل لطيفة وحبيبها الرسام عزت . . وكانت شخصية رجائى من أعظم الشخصيات التى أنجبها المسرح المصرى لأنها شخصية مركبة تصور هؤلاء الذين رقصوا على السلم فلا يستطيعون مواكبة التطور وان كانوا يأملون فيه من أعماق قلوبهم ولا هم يستطيعون الوقوف فى صف الطبقة البرجوازية التى انحدروا منها لأنهم فى أعماقهم لا يتعاطفون معها . وكانت « الناس اللى تحت » فاتحة عهد جديد فى تاريخ المسرح المصرى لأنها وضعته فجأة فى قلب التراث المسرحى الأوربى الحديث ؛ وخاصة التيار الواقعى الذى بلوره ابسن فى مسرحياته الاجتماعية وظل يهيمن على أعمال كبار كتاب المسرح الحديث من أمثال تشيكوف وبرنارد شو وغيرهما ؛ بعد أن كان مقصورا على المسرحيات الشعرية الكلاسيكية عند شوقى وعزيز أباظة التى تستمد موضوعاتها من التاريخ الاسلامى أو مسرحيات على باكثير التاريخية أو

المسرح الذهنى عند توفيق الحكيم . فقد تبنت مسرحية « الناس اللى تحت » أسلوب المسرح الواقعى الاجتماعى الحديث فى أوربا ذلك المسرح الذى يعالج « الأفكار » أو « القضايا الاجتماعية » من خلال بناء واقعى يعتمد على العرض فالأزمة فالانفراج ، ومن خلال معالجة موضوع معاصر وشخصيات معاصرة أو نماذج « للانسان الصغير » ساكن المدينة ذى الحياة المتواضعة والأحلام الكبيرة .

* المفارقة !!

ولكن المفارقة التى صاحبت ظهور المسرح الحديث فى مصر الذى ينتمى إلى تراث الواقعية الحديثة فى المسرح الأوربى أن المسرح الأوربى ذاته كان قد تخطى فى أواخر الخمسينات حين ظهرت « الناس اللى تحت » مرحلة الواقعية الاجتماعية تماما وظهرت فيه حركات مضادة للواقعية مثل حركة مسرح اللامعقول ومثل مسرح بريخت الملحمى الذى ينحو نحو استخدام المسرح فى اثارة الفكر عن طريق تحطيم الحائط الرابع والاصرار على دفع المتفرج لأن يتبنى موقفا فكريا معينا من القضايا التى يعرضها له الكاتب المسرحى الملحمى ؛ وقد اختلفت هذه الحركات فى أهدافها . فمسرح العبث يصور عدم منطقية الوجود الإنسانى وانعدام

التواصل بين البشر فى عالم ما بعد الحرب الثانية ، أما المسرح العالمى فيصور صراع الانسان مع قوى الاستغلال ويدعو إلى الموقف الماركسى ويتبنى عدالة قضية الطبقة العاملة وحقها فى التحـرر من مستغليهـا . . كـما يصـور مسـرح الغضب الانجليزى فى بدايته عند اوزبورن ووسكر وغيرهما انهيـار القيم التقليدية التى قامت عليها الامبراطورية البريطانية . . ومع اختلاف الهدف فى هذه التيارات الرئيسيـة فى المسرح المعاصر الا أنها اشتركت جميعاً فى سمة واحدة أساسية وهى أنها حركات مضادة للواقعية تكسر الوحدة العضوية التقليدية التى يقـوم عليها البنـاء الأرسـطى . . فـالبنـاء فى مسـرح « العبث » هـو بناء دائـرى يقوم عـلى التراكم وليس عـلى الصعود إلى قمة التوتر ، وهو فى أفضل نماذجه ؛ يقوم على عـودة الحـدث إلى نفس النقـطة التى بـدأ منهـا مثلما نـرى الشـريدان استـراجون وفـلاديمير فى مسـرحية « فى انتـظار جودو » لبيكيت وهما جالسان تحت الشجرة ينتظران جودو فى نهاية المسرحية بنفس الطريقة ـ تماما ـ التى رأيناها فى بداية المسرحية حتى بعد أن فقدا الأمـل فى مجيئه . أمـا البناء فى مسرح بريخت الملحمى فيقوم على استخدام البعد التاريخى فى الحدث (الذى يدور غالبا فى منطقة نائية عن ألمانيا وزمان تـاريخى بعيد) وكـذلـك عنصـر التغـريب لكسـر الايهـام

المسرحى ودفع المتفرج إلى إعمال عقله دون استثارة عاطفته حتى يصبح قادرا على اتخاذ الموقف الفكرى المطلوب . . اتفقت هذه التيارات اذن فى معاداتها للبناء التقليدى كما اتفقت أيضا فى معاداتها للواقعية فلم يكن هدفها هو تصوير حدث واقعى وشخصيات واقعية وانما اتخاذ الحدث غير الواقعى سبيلا إلى تصوير الرؤ يا الباطنية أو الفكرية للكاتب المسرحى .

وفى هذا الموقف تقريبا الذى أصبحت فيه هذه التيارات الجديدة فى المسرح الأوربى تمثل تطورا أساسيا فى الدراما الغربية . بدأ مسرحنا الحديث يصل إلى النضج من خلال الواقعية . . أى أنه فى الوقت الذى تخلى فيه المسرح الأوربى عن الواقعية ؛ أصبحت الواقعية عندنا هى الطريق إلى مسرح مصرى حديث وجديد .

* دائرة الواقعية الضيقة

وقد اتسع تيار الواقعية الاجتماعية بعد « الناس اللى تحت » ليشمل أعمالا مثل « المحروسة » و « السبنسه » لسعد الدين وهبه و « قهوة الملوك » و « القضية » للطفى الخولى ؛ كما سار توفيق الحكيم نفسه مع التيار فتخلى عن موضوعاته الذهنية ليكتب عن قضية واقعية فى اطار حدث

معاصر هى قضية الفلاحين الواقعين تحت الاستغلال فى احدى القرى المصرية وذلك فى مسرحية «الصفقة» وكانت الواقعية الاجتماعية كتيار أساسى فى بدء ظهور المسرح المصرى الحديث تعبيرا عن الصراع والتناقضات القائمة داخل الطبقات التى ينتمى اليها الانسان العادى الموظف أو العامل أو حتى الفلاح . . وخاصة الطبقة الوسطى المصرية التى أعلن نعمان عاشور افلاسها فى « الناس اللى تحت » كما أدانها سعد الدين وهبه فى المحروسة فى صورة المأمور والصراع حول مظاهر المنصب بينه وبين وكيل النيابة فى مركز المحروسة . . كما أوضح لطفى الخولى تناقضاتها وتفاهتها فى القضية فى صورة الصراع بين عائلة نبيلة وعائلة حبيبها حول بعض التفاهات وتشعب هذه القضية وسط متاهات القانون والمحاكم وتعقيداتها المضحكة . . وفى معظم هذه المسرحيات كانت هناك رؤ يا نهائية تبزغ فى النهاية فى صورة شخصية محورية تبشر بالأمل فى التغيير وفى حياة أفضل بعضها قادر على احداث التغيير بالفعل حين يبدأ بنفسه فيخرج عن دائرة التناقضات البرجوازية وتفاهة الحياة البرجوازية مثل لطيفة وخطيبها عزت الرسام فى الناس اللى تحت ومثل نبيلة وخطيبها فى القضية ـ وكلاهما نموذج للجيل الجديد الذى يبشر بمصر جديدة ويرفض القيم والمواضعات

القديمة ، ومثل سعيد الضابط الجديد فى المحروسة الذى يدافع عن قضية الفلاحين ضد تواطؤ المأمور مع العمدة ويرفض أى حلول وسط من تلك التى يختارها غيره للمحافظة على نفوذهم أو مصدر رزقهم . . وبعض هذه الشخصيات أيضا تبشر بيوتوبيا أو عالم مثالى تسوده العدالة الاجتماعية وان كانوا هم أنفسهم غير قادرين على احداث التغيير بل يقفون منه موقف المتفرج بينما يأتى فعل التغيير نفسه من جانب الأجيال الجديدة . ومثل هذه الشخصية التى تأمل فى التغيير وترسم صورته دون أن تكون قادرة عليه تنتمى غالبا إلى الأجيال القديمة وان كانت ـ بقلبها وتجربتها الواسعة ـ تتعاطف مع الأجيال الجديدة مثل رجائى فى « الناس اللى تحت » و « الأستاذ منجد » فى القضية وغيرها ؛ وهى شخصيات بطبيعة سنها وتكوينها وارتباطها الماضى بالطبقة الوسطى العليا غير قادرة على الحركة فهى دائما فى حالة « محلك سر » .

ولذلك فالنمط الأساسى للبناء فى مسرح الواقعية الاجتماعية الذى أخذ يشكل تيارا قويا فى بدء ظهور المسرح المصرى الحديث ابتداء من نعمان عاشور هو نفس النمط الذى يقوم عليه مسرح « القضية » الذى ظهر فى فرنسا فى النصف الثانى من القرن الماضى واتخذ شكلا متطورا على يد

ابسن فى مسرحه الاجتماعى الذى يبدأ من « عدو المجتمع » وينتهى بـ « البطة البرية » مرورا « بالأشباح » و « بيت الدمية » « وأعمدة المجتمع » . . وقد بنى برنارد شو نظريته المسرحية على ما تصور أنه « جوهر الأبسنية » وهو التعبير عن « الأفكار » التى تمثل قضايا وصراعات اجتماعية معاصرة وكان استخدام تكنيك المناقشة الذى يقلب القضية الاجتماعية على وجوهها المختلفة دون اعتبار لتطور الحدث الدرامى من خلال أفعال الشخصية وليس أقوالها هو النموذج المثالى عند برنادر شو للوظيفة التى يؤديها المسرح الحديث فى كشف الشرور الاجتماعية المختلفة فى المجتمع المعاصر . .

والبناء فى « مسرح القضية » يقوم على عرض قضية اجتماعية يسير بها إلى قمة التأزم حتى ينتهى الكاتب من خلال المناقشة إلى ضرورة اتخاذ موقف إلى جانب التغيير الاجتماعى نحو حياة أفضل . . وغالبا ما يدعو الكاتب إلى اتخاذ هذا الموقف من خلال ما سماه برنارد شو بتكنيك المناقشة حيث تجلس الشخصيات فى حجرة الصالون « لتناقش » ما للقضية وما عليها لتخرج فى النهاية برسم صورة ـ ولو مثالية ـ لضرورة حدوث التغيير الاجتماعى . . وهذا ما حدث مثلا عندما صفقت نورا الباب وراءها فى

« بيت الدمية » لابسن معلنة أنها ستخرج إلى عـالم نظيف تعيش فيه حياتها كامرأة وانسانة وليس كدمية كما فرض عليها وضعها فى المجتمع الذى ينكر عـلى المرأة حـريتها . . وفى داخل هذا البناء تصبح الشخصيات أشبه ما تكون بأوعية « للأفكار » التى يريد المؤلف إيصالها . . فمسرح القضية أو مسرح الواقعية الاجتماعية هو فى أساسه مسرح « أفكار » ليس بمعنى أفكار ذهنية مجردة وانما بمعنى شخصيات تعبر عن صـراعات فكـرية وصـراعات قيم داخـل اطار اجتمـاعى محدد .

وهـذا البنـاء نفسـه هـو مـا تبنـاه المســرح الـواقعى الاجتماعى فى مصر مع ظهور نَعمان عاشور وسعد وهبـه ولطفى الخولى فالتكنيك فى مسرحياتهم الأولى كـان يعتمد أساسا على اثارة القضية الاجتماعية والتبشير بضرورة التغيير من خلال شخصيات تمثل فئات معينة من المجتمع فتنحـو نحو النمطية . . وتلخص « مواقف » داخل اطار اجتماعى محدد ـ وهذا مـا كان ينحـو بهذه الشخصيـات إلى التبسيط وليس التركيب ، والتبسيط ضرورة من ضـرورات المسرح الواقعى الاجتماعى لأنه يقوم على الشخصيات التى تلخص « فئة » بمواقفها من القضية الاجتماعية المطروحة وليس على الشخصيـات التى تتنازعهـا دوافع نفسيـة كثيرة ومتنـاقضة ومعقدة .

وكان من أثر ذلك أن تهدد المسرح المصرى بالدوران فى دائرة ضيقة ومغلقة ؛ فالواقعية على جدتها وضرورتها فى هذه الفترة الأولى من تطور المسرح المصرى الحديث بعد ظهور نعمان عاشور كانت قاصرة عن التعبير عن الانسان كانسان بكل نوازعه المركبة ، كما كانت تهدد بأن تحصر الدراما المصرية داخل اطار واحد وهو التعبير عن تناقضات الواقع الاجتماعى والدعوة إلى اصلاحه على أهمية ذلك فى حد ذاته .

* الخروج من دائرة الواقعية

وكان لابد للخروج من هذه الدائرة الضيقة من أن تخرج الدراما المصرية عن اطار مسرح القضية والواقعية الاجتماعية وتتجه نحو التعبير عن رؤ يا أكثر اتساعا وشمولية داخل اطار البناء التقليدى القائم على العرض الذى يطرد صعودا بالتوتر الدرامى إلى قمة الأزمة ثم النهاية أو الحل .

وقد تم ذلك فى اتجاهين أولهما اضافة البعد الرمزى إلى الواقع الاجتماعى أو بالأحرى ادراك التركيب الرمزى للواقع الذى يفصح عن وجود حقيقة أكثر عمقا وشمولية من مجرد عرض القضية الاجتماعية ؛ وثانيهما استخدام الخلفية التاريخية فى تصوير موقف الانسان المصرى من الكون وليس

فقط من قضية اجتماعية بعينها . .

ويتجلى الاتجاه الأول فى مسرح رشاد رشدى فى مرحلته الأولى التى تضم « الفراشة » و «لعبة الحب» و « مرحلة خارج السور » « وخيال الظل » ، كما بدأ يتخذ ملامحه أيضا فى « السبنسه » و « كوبرى الناموس » « وسكة السلامة » لسعد الدين وهبه . . أما الاتجاه الثانى فقد تجلى فى «اتفرج ياسلام» و «بلدى يابلدى» لرشاد رشدى « والفتى مهران » « والحسين ثائرا » « والحسين شهيدا » لعبد الرحمن الشرقاوى .

وقد تجلى الاتجاه إلى رؤ يا شعرية أبعد من الواقع الاجتماعى الخارجى وأكثر عمقا وشمولا من خلال ادراك التركيبة الرمزية للواقع التى تنم عن دلالات أكثر شمولا فى أعمال رشاد رشدى منذ مسرحيته الأولى « الفراشة » . فالفراشة مثلا تقوم على اكتشاف علاقات أكثر عمقا داخل البناء الاجتماعى من خلال رمز الفراشة السائد ـ المتمثل فى سميحة ـ الذى يجذب اليه الفنان رمزى بسحره وألوانه الزاهية حتى يؤدى به إلى فقدان الذات فلا يبقى أمامه غير الانتحار . ورمز الفراشة هنا ليس مجرد تعبير عن واقع اجتماعى يقوم على القيم الزائفة التى تعتنقها الطبقة الوسطى العليا متمثلة فى سميحة وعائلتها ، وانما هو رمز أعمق من

ذلك وأشمل فمن خلاله نجد أنفسنا أمام صراع بين الفنان الخالق الذى ينتمى بطبيعته إلى القيم الانسانية العليا وبين القوى التى تقهره وتسلبه كيانه وتحطمه تحطيما كاملا وبهذا المفهوم يصبح رمزى بطلا تراجيديا بحق يرتكب خطأ فى الحكم هو زواجه من سميحة ثم يدفع ثمنه غاليا بعد ذلك حين يؤدى به هذا الخطأ تدريجيا إلى التنازل عن كيانه لارضاء رغبات سميحة فى ارتقاء السلم الاجتماعى وفى الايمان بالمادة ؛ وهكذا يخرج رشاد رشدى منذ بدايته الأولى من اطار الواقعية الاجتماعية ليعطى مدلولا أكثر شمولا للمشهد الواقعى . وفى « رحلة خارج السور » نجده يصل إلى قمة النضج فى هذا الاتجاه الذى يضفى على الخلفية الواقعية أبعادا انسانية شاملة فالصراع الأساسى بين فريد والمهندسين حول بناء الكوبرى على عوامات فاسدة ليس مجرد كفاح من جانب البطل ضد الفساد الاجتماعى الذى يتمثل فى تمسك المهندسين ببناء الكوبرى رغم معرفتهم الكاملة بأن العوامات التى تشكل أساسه فاسدة ومتهالكة ، وانما هو صراع بينه وبين عالم اختلطت فيه القيم حتى وصلت إلى حد العبثية أو اللا معقول . . فالمهندسون ـ فى اجتماعهم الشهير فى الفصل الثانى من المسرحية ـ يقررون أن العوامات فاسدة بالفعل ولكنهم يعودون فيقررون فى نفس الوقت أنها تصلح

وانه يمكن اقامة الكوبرى عليها . . وهنا يصبح العالم الذى يواجهه فريد ليس مجرد تعبير عن الفساد الاجتماعى وانما عالم من الفوضى المطلقة التى تهدد كيان الانسان فى العصر الحديث بالدمار . . ومن هنا فان الرؤ يا الفنية فى هذه المرحلة هى رؤ يا حديثة بحق تمثل صراع الانسان الحديث مع عالم خلا من القيم أو على الأقل سادته فوضى القيم .

* البعد التاريخى

وقد حاول كتاب المسرح المصرى أيضا الخروج من دائرة الواقعية الاجتماعية المغلقة باستخدام البعد التاريخى . فالحدث فى كل من « اتفرج ياسلام » و « بلدى يابلدى » لرشاد رشدى يدور فى منطقة تاريخية بعيدة عن الواقع المعاصر وان كان بهدف اكتشاف رؤ يا أبعد وأعمق لهذا الواقع . . فتيمه سعيد الشخص الذى يبيع حبه فلا يستطيع أن يسترده أبدا بعد ذلك مهما فعل فى مسرحية « اتفرج ياسلام » ـ رغم وجودها داخل اطار ذى دلالات اجتماعية على التكوين الاجتماعى المعاصر ـ هى تيمة انسانية شاملة تعبر عن الانسان فى كل مكان وزمان ، وهى تخرج بالاطار الواقعى إلى مستوى الشمولية . وكذلك تيمة صورة الانسان عند نفسه وصورته عند الآخرين التى صورها المؤلف نفسه فى

« بلدى يابلدى » هى تيمة انسانية شاملة يمكن أن نرجعها إلى أوديب الذى كان يتصور أنه مثال للبطل المتكامل ثم يكتشف فى النهاية أنه المجرم الحقيقى الذى قتل أباه وتزوج أمه وأن صورته عن ذاته تختلف تماما عن صورته الحقيقية . . وفى « بلدى يابلدى » يكتشف السيد البدوى أن حوارييه من حوله قد صنعوا منه أسطورة فلم يعد الناس يعرفون صورته الحقيقية حتى إنه عندما ينزل اليهم فى مشهد من أروع مشاهد المسرح المصرى الحديث فى نهاية المسرحية ينكرونه تماما ولا يتعرفون عليه فيصل إلى الادراك التراجيدى أو ادراك الهوة التى تفصل بين كيان الانسان الحقيقى والصورة التى يصنعها الآخرون له ويدرك أن هذه الصورة الزائفة هى التى تمثل الحقيقة بينما الحقيقة نفسها محكوم عليها أن تظل دائما فى منطقة المجهول . وقد استخدم عبد الرحمن الشرقاوى البعد التاريخى أيضا فى « الفتى مهران » التى تدور حوادثها فى عصر المماليك وان كانت ذات دلالات اجتماعية وسياسية تشير إلى الواقع المعاصر كما استخدمها سعد وهبه ـ بحظ أقل من النجاح ـ فى مسرحيته الأخيرة « ياسلام سلم الحيطة بتتكلم » .

وقد تميز المسرح الحديث فى مصر فى اتجاهاته المختلفة سواء الواقعية أو الواقعية الرمزية أو الاتجاه إلى استخدام

البعد التاريخى فى الخروج من الاطار الاجتماعى إلى حالة انسانية شاملة باستخدام البناء العضوى القائم على السببية والمنطقية هذا فى الوقت الذى تطور فيه المسرح الأوروبى فى نفس الفترة تقريبا إلى استخدام البناء غير العضوى القائم على انعدام المنطق والسببية كما فى مسرح العبث أو القائم على الملحمية والتكنيك القصصى كما فى مسرح بريخت أو على البناء المضاد للأرسطية وان كان يحتفظ بعنصر الايهام مثل مسرح الغضب الانجليزى . . والسبب فى أن المسرح الأوروبى قد اتجه هذا الاتجاه هو ادراك الكاتب الاوروبى أن النظام الكونى الذى بناه الانسان الأوروبى قد اختل بعد الحرب العالمية الثانية وأصبح غير صالح كقيمة يعيش بها الانسان الأوروبى . . بل ان مسرح العبث نفسه وكثيرا من نماذج مسرح الغضب كانت تعبيرا عن أزمة الانسان فى أوروبا الغربية الذى أصبح يواجه عالما خلا من القيم التقليدية التى أصبحت صالحة لأن يبنى عليها حياته ولم يخلق هذا العالم قيما جديدة تحل محلها . . وقد زاد تطور التكنولوجيا من الاحساس العميق لدى الانسان الغربى بعدم صلاحية القيم القديمة فراح يكتشف لنفسه قيما لا يستطيع العثور عليها بعد نظر لأن التكنولوجيا لم تخلق قيماً روحية أو انسانية جديدة تحل محل القديمة . . وبالتالى نحا المسرح

المعاصر نحو تصوير الفوضى وانعدام القيم أو المنطق الذى نشأ فى عالم ما بعد الحرب الثانية وانعكس ذلك على أشكال البناء المسرحى فأصبح البناء التقليدى غير صالح لتصوير هذه الرؤ يا الجديدة إذ كيف يعبر بناء عضوى منطقى عن رؤ يا يسودها انعدام المنطق وانعدام السببية فى الأشياء ؟ أما حالة بريخت فهى - فى رأيى ـ حالة خاصة لأن الهدف الأساسى لمسرحه هو التعليمية وقد اختار له أنسب الأشكال وهو الشكل الروائى الملحمى الذى يقوم على مزيج من السرد والتصوير الدرامى مما يعطى الكاتب الفرصة لكى يلقن جمهوره أفكاره التعليمية عن طريق السرد الروائى .

ولم يكن من الممكن أن يتجه المسرح المصرى نفس الاتجاه الذى اتجهه المسرح الغربى المعاصر فى استحداث بناء مضاد للأرسطية يقوم على انعدام السببية والمنطق ببساطة لاختلاف الظروف التى نشأت فيها الدراما المصرية الحديثة . . فهذه الدراما نشأت فى مجتمع يبحث لنفسه عن قيم جديدة يعيش بها وعليها . . والبحث عن القيم هو فى حد ذاته بحث عن منطق يحكم الأشياء ويحث عن علاقات موضوعية و « نظام » انسانى وكونى يضفى معنى على الوجود الإنسانى . ولهذا السبب فان المسرح المصرى المعاصر - كما يتجلى فى أعمال كتابه الكبار - هو محاولة لاضفاء المعنى على

الوجود المصرى ولا يمكن أن يتأتى ذلك الا من خلال بناء ينظم التجربة الانسانية فى شكل منطقى ويجعلها تجربة ذات مغزى . . أما المسرح الأوروبى المعاصر فهو فى حقيقته هروب من «المعنى» أو «النظام» لأنه يعبر عن اكتشاف الانسان الأوروبى لعدم وجود هذا المعنى أو هذا النظام فى الحياة الأوروبية بعد الحرب الثانية .

مصر فى المسرح المصرى



مصر فى المسرح المصرى

لم يستطع المسرح المصرى أن يعبر عن صورة مصر الحقيقية إلا فى أواخر الخمسينات عندما ظهر نعمان عاشور ومن بعده رشاد رشدى وسعد وهبه ولطفى الخولى وغيرهم .

ولا يعنى هذا أنه قبل ظهور هؤلاء الكتاب لم يكن لدينا أدب مسرحى . فقد كان لدينا ــ على الأقل ــ أربعة كتاب مسرحيين كبار هم أحمد شوقى وعزيز أباظة وعلى أحمد باكثير ، وبالطبع توفيق الحكيم وهو أكثر الأربعة الماماً بالفن المسرحى كما انه لعب أكثر من أى كاتب غيره فى هذه الفترة دوراً كبيراً فى خلق فن مسرحى وتأصيله فى بيئتنا .

ولكن المشكلة التى واجهت هذا الرعيل الأول من الكتاب المسرحيين الكبار لم تكن التعبير عن الروح المصرية الأصيلة من خلال المسرح بقدر ما كانت تأصيل المسرح كنوع أدبى جديد ــ أو زرعه فى بيئة لم تعرفه من قبل . . كانت المشكلة باختصار هى ضرورة خلق دراما فى اللغة

العربية ، ولذلك فـان الاهتمام انصب أكـثر على تـوطين الشكل المسرحى كوسيلة للخلق الفنى فى أدب يتكون جسمه الرئيسى من الشعر الغنائى .

* المسرح الحديث

ومع ظهور جيل الكتاب المحدثين فى أواخر الخمسينات لم يجد هؤلاء الكتاب أمامهم مشكلة ارساء المسرح المصرى وهى المشكلة التى واجهت الجيل السابق من الكتـاب فقد كان المسرح المصرى قد استقر واعترفت الجماهير به كنوع فنى وأدبى هام مثله مثل الشعر والرواية بل أقدر منهما عـلى تصوير التجربة البشرية بكل أبعادهـا . . واذا كان الجيـل السابق قد أدى مهمة ارساء دعائم الشكل المسرحى فى مصر فانه كان على جيل الكتاب المحدثين الذى ظهر بظهور نعمان عاشور أن يوظف المسرح فى بلورة رؤ يا مصرية خالصة ، من خلال الشكل الدرامى .

وكـان أول الطريق إلى بلورة هـذه الرؤ يـا المصـريـة الخـالصة هـو التخـلى عن اللغـة الفصحى كـأداة للتعبـير المسرحى واستخدام اللهجة العامية التى تشكل لغة التفكير والاحساس لدى الانسان المصرى . . أما العامل الثانى الذى ساعد هذا الجيل الجديد من الكتاب على احتضـان الروح

المصرية وتصويرها والتعبير عنها فهو الاعتناق إلى درجة الاسراف فى التصوير الواقعى أحيانا ــ وقد مكنت الواقعية هؤلاء الكتاب ــ خاصة فى المراحل الأولى من انتاجهم ــ أن يقتربوا من وجدان الانسان المصرى « الصغير » أو « العادى » وأن يعبروا عنه ، كما ساعدتهم على بدء مرحلة جديدة للمسرح المصرى تنبذ الموضوعات « الذهنية » التى تتناول أفكاراً مجردة ، والموضوعات التاريخية والبطولية ذات العواطف الكلاسيكية المتضخمة .

* صورة مصر

وقد استخدم كتاب المسرح المصرى الحديث الكتابة المسرحية لتجسيد صورة مصر كما يرونها . . وأبسط أشكال هذه الكتابة فى تجسيد مصر فى صورة امرأة هى مركز الثقل فى المسرحية يلتف حولها الجميع ترعاهم وتحنو عليهم وتربط حياتهم بها بصورة أو بأخرى . . كما تمثل المركز الذى تتجمع عنده جميع خيوط المسرحية . والمثل الواضح على هذا هو شخصية خضرة البائعة الريفية فى كوبرى الناموس لسعد وهبه . فخضرة تقف على الكوبرى بين عالمين . . عالم المدينة وعالم القرية أو الريف (والاشارة هنا واضحة) . . وهى تعطى دائماً دون أن تأخذ شيئا . . وهى بفطرتها السليمة

تخفى الثوار (تدور الأحداث قبل قيام الثورة) مثل سامى حتى ولو كانوا يقتلون خطأ أثناء تنفيذهم لعملية اغتيال سياسى فيحرمون موظفاً بسيطاً من الحياة ويحرمون معه أسرته الكبيرة التى يعولها من أسباب البقاء . . وهى تقع فى حب هذا الثائر سامى وتغفر له جريمة القتل الخطأ رغم أنه يعيش معذباً باحساسه بالذنب . . وتنتظر فيه أملها وفتاها بالرغم من أن المسرحية تقوم على مفارقة أساسية نابعة من التوازى بين هذا الفتى الذى تنتظره خضرة وبين الابن الغارق الذى تنتظره أمه دون جدوى . . وخضرة علاوة على كل ذلك هى الشخصية التى تجمع حولها القرداتى والنشال وتاجر الحمير المسروقة والثوار من الطلبة وعسكرى البوليس والدرويش وكلها نماذج للقهر الاجتماعى والانسانى تمثل قطاعا عريضا من الطبقات المصرية المقهورة قبل الثورة لا يربطها رابط إلا علاقتها بخضرة وتجمعها عند كشك خضرة على الكوبرى تنتظر الخلاص الذى لا يأتى ولكن لا ينتهى أملها فيه . .

وقد شاع هذا النموذج ــ نموذج المرأة التى تمثل الأرض والأم والحبيبة التى تعطى ولا تأخذ والتى تحتوى الجميع بين ذراعيها فى المسرح المصرى بعد ذلك حتى فى نماذجه غير الواقعية مثل شخصية المرأة فى « ليلة مصرع جيفارا » لميخائيل رومان وغيرها .

وتصـوير مصـر بصورة المـرأة (أو أمنا الأرض) التى تتمركز حولها الأحداث والشخصيات هو أبسط أنواع الكتابة المسرحية وأكثرها جنوحاً نحو اضفاء صورة مثالية على هذه الشخصية التى تبدو دائما ذات بعد واحد تؤثر هى ولا تتأثر وتظل الجميع بظلها دون أن تعانى من أى تناقضات داخلية فهى تعرف دائماً ماذا تريد وهى تنتظر دائـماً حلم المستقبل الوردى سواء كان هذا الحلم متمثـلا فى فتى يأتى فى زمـان مستقبل أوفى رؤ يا شعرية لعالم مستقبل يسـود فيه العـدل والحرية والجمال . . وهذا ما يحدث مثـلا ــ على مستـوى آخر ــ فى شخصية كريمة فى مسرحية رشاد رشدى « رحلة خارج السور » التى وان كانت لا ترمز لمصر بهـذه الصورة المباشرة إلا أنها تجسد الشخصية المصرية فى انتظارها لحلم الخلاص من المعانـاة والضياع والتى تقـع فى حب الانسان الذى لا يحبها فيزداد احساسها بالقهر والضياع . . وكريمة فى رؤ ياها الأخيرة التى تنتهى بها المسرحية تـرى الخلاص فى صورة الجمال الذى سينتشر فى كل مكان ولكنها ترى فى هذه الصـورة أيضا آثـارا للشـر الـذى يغلف كـل شىء جميـل أو الثعابين التى تلتف دائماً حول أزهـار الياسمـين فى الجنة المثالية . . وهى بـذلك تعبـر تعبيراً صـادقاً عن إحسـاس المصرى الدائم بوجود الشر حتى عندما يكون فى أكثر حالاته

تفاؤلا ؛ وذلك نتيجة لمعاناته الطويلة عبر عصور القهر المختلفة ، وهذه حقيقة فى الشخصية المصرية لا يمكن إغفالها .

* المكان كبناء رمزى

وهناك كتابة مسرحية أخرى استخدمها المسرح المصرى الحديث للدلالة على صورة مصر تتمثل فى استخدام المكان الذى تدور فيه أحداث المسرحية استخداماً رمزيا بحيث يصبح صورة مصغرة لمصر ولرؤيا المؤلف عنها . . وغالبا ما يرمز هذا المكان إلى التضاد بين عالم قديم وعالم جديد وهو يضمهما معا فى آن واحد بحيث يصبح الحدث الرئيسى فى المسرحية هو صراع بين هذين العالمين يبشر فى النهاية بانتصار الجديد . ففى « الناس اللى تحت » لنعمان عاشور مثلا يصبح هذا المكان هو عمارة الست بهيجة وتدور معظم الأحداث فى بدروم العمارة حيث تسكن النماذج المقهورة الباحثة عن حياة أفضل مثل عم عبد الرحيم الكمسارى وابنته لطفية والرسام عزت والخادم فكرى ، ويظل البدروم دائما هو المكان الذى يرمز إلى مكان هذه الشخصيات فى البناء الاجتماعى ، أما شقة الست بهيجة ففيها تقابل الست بهيجة نفسها وابن اختها عبد الخالق الانتهازى الماكر والمحامى .

ووجود هذه الشخصيات أيضا فى مشاهد شقة الست بهيجة يحدد مكانها من السلم الاجتماعى بحيث تصبح ممثلة لعالم بورجوازى قديم فاسد القيم . . أو مصر قديمة ما زالت تتسلل بقيمها الفاسدة داخل التركيب الاجتماعى المعاصر يقابلها من الناحية الأخرى مصر جديدة ما زالت تعيش فى بدروم الست بهيجة ولكنها ممتلئة بالحب وبالأمل فى مستقبل نظيف باهر . . ووسط هذا كله يقف الاستاذ رجائى الارستقراطى السابق الذى اختار أن يعيش مع ساكنى البدروم لأنه اتخذ موقفاً ضد طبقته وان كان غير قادر بحكم عدم انتمائه للجيل الجديد من أبناء مصر ذلك الجيل الذى ستتحقق على يديه آمال المستقبل فى أن يتخذ قراره الحاسم بترك البدروم والانطلاق إلى أفق الحياة الرحب مثلما فعل عزت الرسام وحبيبته لطفية أو كما فعل فكرى وحبيبته منيرة . . وكل ما يستطيع فعله هو أن يقف فى مكانه « محلك سر » يلعب دور « الكورس » المعلق المبشر برؤ يا المستقبل الجميلة التى سيصنعها هؤلاء الشباب « من أفكارهم من آمالهم . . من شبابهم . . زى فكرى ومنيرة . . حيعيشوا من غير فلوس . . من غير جبن . . من غير نفاق . . من غير ذل لحد » .

وبهذا المعنى يكتسب المكان (عمارة الست بهيجة)

دلالة أوسع على التضاد أو التناقض بين مصر جديدة متحررة يمثلها هؤلاء الشباب ومصر قديمة ذات قيم بورجوازية فاسدة تمثلها الست بهيجة وعبد الخالق ، ويصبح البدروم هو بؤرة التطلع إلى الشارع الواسع حيث الحرية والجمال . . وتصبح شقة الست بهيجة بصالونها البورجوازى مركزاً للقيم البورجوازية الجوفاء فى مصر القديمة التى يدعو المؤلف إلى التخلص منها . .

* الكوبرى

ومن الأمثلة الأخرى لاستخدام المكان استخداما رمزيا صورة الكوبرى الذى يصل بين عالمين . . عالم قديم تعبث فيه قيم فاسدة . . وعالم جديد مضىء مبشر بمستقبل يقوم على القيم النظيفة . . وفى « كوبرى الناموس » لسعد وهبه يستخدم المؤلف صورة الكوبرى الذى يعبر عن وجود مصر فى مرحلة انتقال بين عالم قديم وعالم جديد . . ونرى المدينة على الجانب الآخر من الكوبرى يعيث فيها الفساد السياسى وتنتظر الخلاص على أيدى شباب الفدائيين . . أما الجانب الآخر من الكوبرى حيث توجد القرية بأهلها البسطاء وقيمها النظيفة (التى تمثلها خضرة) فهى التى تأوى أبناء مصر الشرفاء من الفلاحين والشباب الذين يكافحون لتخليص

بلادهم من الحكم الفاسد كما تأوى حتى أبناءها الخاطئين مثل « النص » النشال الذى لا يسرق الفقراء وانما من يستحقون السرقة فقط لكى يقيم أوده بمعرفة الجميع وموافقة الجميع . . ووسط هؤلاء جميعا تقف خضرة (أو مصر) على الكوبرى تنتظر المخلص وتبحث عنه حتى دون أن تراه أو تعرفه .

وفى « رحلة خارج السور » لرشاد رشدى يحتل الكوبرى الذى تسلمه المهندس فريد من سلفه المهندس شريف سامى ليكمل بناءه مركز الثقل الأساسى فى الحدث المسرحى . . اذ يكتشف فريد منذ ارتفاع الستار عن المسرحية أن العوامات التى بناها المهندس السابق ليقيم عليها الكوبرى هى فى حقيقة الأمر عوامات فاسدة لا تصلح للبناء فوقها وأنه إذا أكمل البناء على أساس فاسد فان الكوبرى سوف يقع لا محالة بأول العابرين فوقه . . وتصبح صورة الكوبرى الذى بنى على عوامات فاسدة رمزاً أكثر ثراء وتعقيداً للمجتمع الذى يكافح المهندس فريد كفاحاً مأساويا لتخليصه من جميع القيم الزائفة والفاسدة التى تنخر فيه من الأساس . . ويصطدم المهندس فريد باكتشاف تراجيدى هائل وهو أن لجنة المهندسين المتخصصين التى عينتها الوزارة للادلاء برأيها فى عوامات الكوبرى تتفق مع فريد على أن

العوامات فاسدة ولكنها تقرر فى نفس الوقت صلاحيتها للعمل . . وهنا يواجه فريد بحالة فريدة من فوضى القيم التى تعبث فى المجتمع بل وبلا معقولية الوجود الانسانى نفسه داخل مجتمع كهذا . . ويصاحب هذا تيمات فرعية دالة على ازدواجية القيم على مستوى الحب والعلاقات الشخصية ، وتقوم شخصية عم كامل المحامى الشهير السابق الذى جنى عليه المجتمع حين وجه إليه أصابع الاتهام دون التحقق من براءته فدمره تماما . . تقوم هذه الشخصية كتعليق على المصير المأساوى الذى ينتظر فريد الانسان النظيف فى مجتمع تسوده فوضى القيم . . مجتمع يقوم على عوامات فاسدة . . ويصبح الكوبرى الذى يأمل فريد فى بنائه بعد هدم العوامات الفاسدة صورة مسرحية تركز وتلخص تطلع جميع الشخصيات إلى القفز وراء سور هذه القيم الفاسدة إلى عالم جميل يسوده الحق والحرية والجمال . . وهو التطلع الذى يرمز له المؤلف على مستوى آخر بمحاولة الحصان شهاب القفز وراء السور . . وتطلع كريمة إلى عبور الكوبرى إلى البر الثانى حيث الزهور والحرية والجمال والقيم النظيفة . . ولكن مع تطور الحدث يزداد احساس الشخصيات باستحالة عبور الكوبرى أو تخطى السور لتحقيق هذا العالم الجميل ، ويلخص « الفنان حامد » هذه الرؤيا التى تنطوى عليها

المفارقة الرئيسية فى المسرحية حين يقول لفريد :

حامد ــ . . السور عمال يعلا والنور عمـال يقل . . وآخرتها ؟

فريد ــ رؤ يا مظلمة قوى يا حامد . .

حامد ــ الواقع يا عزيزى . . أنا ما جبت حاجـة من عندى ؟

ولكن فريد (الانسان المصرى النظيف) لا يقنع بهذا الواقع حتى ولو بدأ الكوبرى مستحيل البناء والسور لا يمكن تخطيه بسهولة ويصيح فى وجه حامد : « الـواقع ضـرورى يتغير » .

والحقيقة أن فريد هو الوحيد فى المسرحية الذى يتصدى بعنف بعيدا عن أحلام الفن (مثل حامد) أو أحلام الخيال (مثل كريمة) لتغيير الواقع ومن هنا يكتسب كفاحه طابعا مأساويا يشبه كفاح البطل الاسطورى القديم ضـد أقداره لكى يقهرها . . ويقوم فريد أمامنا كبطل تراجيدى حقيقى ومثال للانسان المصرى الذى يصمم على تغيير الواقع الفاسد وتحديه حتى ولو كان فى ذلك هلاكه . .

وفى مسرحية أخرى لرشاد رشدى هى « نور الظلام » يستخدم المؤلف التركيب الرمزى للمكان للدلالة على رؤ يا

معينة لمصر هى ــ مرة أخرى ــ التناقض القائم بين عالم قديم وقيم قديمة وعالم جديد يبشر بقيم جديدة نظيفة . . اذ يقوم الحدث الرئيسى فى هذه المسرحية على تجاور « اللوكاندة القديمة » و « اللوكاندة الجديدة » وتعطيل كل منهما لعمل الأخرى . . ويعالج المؤلف هذا الموضوع الدرامى على مستوى اجتماعى بحت أكثر منه سياسى فيقدم شخصيات ترقد فى داخل كل منها قيم قديمة فاسدة وزائفة ويتظاهر فى نفس الوقت بأنه يعيش فى نور القيم النظيفة المتحررة . . فهناك عواطف مثلا الباحثة عن الحب ولكنها أسيرة التقاليد التى لا تسمح لها بأن تعطى نفسها لمن تحبه وهى عندما تفعل ذلك فى النهاية انما تفعله بدافع الارتماء فى أحضان أى رجل لكى يتزوجها ولكنها تكتشف أنها عندما تبيع نفسها فى سبيل الزواج تفقد نفسها وتفقد الزوج معا . . وكذلك مها التى تعيش فى نور الحب وتعطى بسخاء لتكتشف فى النهاية أن حبيبها يعتبرها امرأة ساقطة لا يمكن أن يفكر فى الزواج بها . .

ومجتمع نور الظلام كما يرمز إليه المكان (اللوكاندتين المتجاورتين) هو مجتمع تتجاور فيه قيم اجتماعية زائفة تنتمى إلى الماضى مع قيم المجتمع الجديد فتهدد بإفسادها والقضاء عليها كما تهدد بتحطيم الفرد ذاته ، ولذلك فان

الحدث فى النهاية يقود بالحتمية إلى المأساة التى يمكن أن تنتج عن ازدواجية القيم .

والحقيقة أن المسرح المصرى ربما استطاع أكثر من أى فن غيره فى مصر أن يقدم تقييما صادقا وناقدا للحياة المصرية المعاصرة والتركيب الاجتماعى المعاصر فى مرحلة من أخطر مراحل التحول التى يمر بها بعد قيام الثورة وقد عبر عن رؤ ياه بوسائل فنية خالصة كان المثال الواضح عليها هو تلخيص صورة مصر عن طريق الكتابة المسرحية التى تعبر فى أبسط صورها عن التناقضات الاجتماعية وفى أثراها وأعقدها عن تناقض القيم .

المسرح المصرى
والرؤيا الباهرة



المسرح المصرى والرؤيا الباهرة

شغل المسرح المصرى الحديث منذ ظهور (الناس اللى تحت) لنعمـان عاشـور فى الكثير من أعمـال كتابه الكبار بتصوير تناقضات الواقع الاجتماعى سواء فى مجتمع ما قبل الثورة أو بعدها . . ولذلك فان النغمة السائدة فى المسرح المصرى الحديث كانت هى الواقعيـة فى أغلب الأحوال ؛ وذلـك لأن المسرح الـواقعى بطبيعتـه هو مسـرح الارتباط بالمجتمع وتصوير القضية الاجتماعية . . وقد تبنى المسرح المصرى الحديث ــ فى معظمه ــ الواقعية كـأسلوب درامى كرد فعل للمسرح الكلاسيكى الذى ساد الدراما العربية منذ شوقى وهو المسرح الذى يستمد موضوعاته من التاريخ أو الأساطير أو قصص البطولة . وجاءت الواقعيـة فى المسرح الحديث لتؤكد ارتباط الكاتب بقضايا المجتمع وحرصه على تصـويـر فسـاد القيم . وكـانت هـذه الأعمـال فى أفضـل صورها ؛ تعطى صورة فنية لمجتمع يموج بالصراع بين قيم

قديمة فاسدة وأخرى جديدة سليمة ولكن لم يتم ارساؤ ها بعد بل تظل دائما كأمل بعيد فى مستقبل باهر . . أما فى أسوأ صورها فقد كانت هذه الأعمال الواقعية هى فى النهاية دعوة إلى الاصلاح الاجتماعى عن طريق تصوير النماذج والأفكار الاجتماعية الفاسدة والدعوة إلى التخلص منها حتى تسود العدالة فى المجتمع .

ولم يكن المسرح الواقعى وحده فى هذا . . بل ظهر أيضا تيار آخر يحاول أن يجمع بين الايحاء الشعرى والصورة الفنية المتكاملة من ناحية ؛ وبين الارتباط بالقضايا الاجتماعية (وأحيانا السياسية) المعاصرة من جهة أخرى . . وكانت الوسيلة إلى ذلك هى اللجوء إلى الخلفية التاريخية فى عصر محدد تشبه ظروفه إلى حد كبير الظروف المعاصرة التى تضطرم بامكانيات الصراع مثل العصر المملوكى فى «الفتى مهران» لعبد الرحمن الشرقاوى و «اتفرج يا سلام» و «بلدى يا بلدى» لرشاد رشدى و «يا سلام سلم» لسعد وهبه . أو الحملة الفرنسية وحادثة مقتل كليبر فى «سليمان الحلبى» لألفريد فرج .

ولكن الحدث فى المسرح المصرى الحديث سواء فى تياره الواقعى أو فى المسرحيات التى تلجأ إلى التاريخ وتستخدمه فى إعطاء كناية أو استعارة فنية للواقع المعاصر كان دائما ينتهى

إلى صـورة شعريـة لمستقبل مثـالى تختفى فيه التنـاقضـات الاجتماعية وتنتهى فيه معاناة الانسان سواء على المستـوى الشخصى أو الاجتماعى . . كأنما هى صورة لبعث جديد تنتظره مصر . .

وفى المسرح الواقعى تصبـح هذه الـرؤ يا المثـالية التى تنتهى بها المسرحية هى صورة لعالم جديد تختفى فيه الطبقة الاجتماعية وتحتل فيه الطبقات الدنيا المقهـورة فى المجتمع مكان الصدارة بعد أن ظلت طويلا تقع عند أسفل السلـم الاجتماعى معرضـة لمختلف أنواع الاستغـلال والقهر . . والمثل الواضح على هذا هو الرؤ يا التى تنتهى بها مسرحية سعد وهبه «السبنسـة» حين يبشـر العسكرى صـابر (وهـو يرتدى قميص المجانين) بيوم سيأتى فى المستقبل القريب (أو البعيد لا ندرى) ينعكس فيه النظام الطبقى لتحتل الطبقات المقهورة مكانها فى مقدمة السلم الاجتماعى أما الطبقات التى استغلتها فهى التى ستتقهقر بحكم فسادها إلى المؤخـرة أو السبنسة :

صابر : برضه مش حتهرب يا درويش أفندى لا انت ولا البشوات والبهوات بتوعك . . حتهربوا تروحوا فين . . القنبلة حتفـرقع وتجيب عـاليهـا واطيهـا . . الأرض كلهـا قنـابل . . القـطر مليان قنـابل . . بلدنـا انزرعت قنـابـل

خلاص . . وحتفرقع . . وتجيب اللى قـدام ورا واللى ورا قدام . . البريمو حيبقى سبنسة والسبنسة بريمو . .

* ميلاد الجديد من القديم

وتعبر هذه الرؤ يا الاجتماعية عن حـالة تشبـه حالـة المخـاض يمر بهـا المجتمـع تنشـأ من الصـراع بـين البنـاء الاجتمـاعى القديم العفن القـائم على قيم البـورجـوازيـة والاستغلال والربط بين الاحترام أو المكانة الاجتمـاعية أو النبوغ وبين الثروة . . وقيم أخرى جديدة يضطرم بها ضمير المجتمع وتمثلها شخصية فى المسرحية هى التى تقف ــ وغالبا وحدها ــ أمام الكيان الاجتماعى الفاسد تحاول تغييـره أو هدمه . . ولأنها شخصية فردية فهى غالبا ما تعجز عن القيام بهـذه المهمة وحـدها . . ولكن تـظل وظيفتهـا فى الحـدث المسرحى هى ادارة الصراع وتفجيره . . وهذه الشخصيـة تقف ــ بطبيعتها ــ خارج البناء الاجتماعى الفاسد تحاول أن تؤ ثر فيه ولا تتأثر هى به مطلقا بل تظل نظيفة حتى النهاية تحمل الأمل فى هذه الرؤ يا المثالية التى تلون المستقبل .

ونستطيع أن نعثر على هذه الشخصية عند سعد وهبه فى «المحروسة» ممثلة فى سعيد الضابط «الجديد» الذى يقاوم كل الأسـاليب الانتهازيـة أو الحلول الـوسط التى يلجأ إليهـا

رؤساؤه . . وهو الذى يظل نظيفا حتى النهاية و «جديدا» بمعنى أنه بطل ذلك المجتمع المثالى الجديد الذى ستختفى فيه النماذج الفاسدة والأساليب الانتهازية . .

عبده : (ينظر إلى الضابط مليا ثم يمد له يده) كفك (يصافحه فى قوة) بذمتى انت راجل . . انت جديد صحيح . . جديد فى كل حاجة . .

كما نستطيع أن نعثر عليها أيضا ــ على مستوى آخر ــ فى شخصيتى عبده المحامى وحبيبته نبيلة فى «القضية» للطفى الخولى اللذين يتحديان النمط الاجتماعى والأخلاقى الجامد الذى تقوم عليه مواصفات الطبقة الوسطى ويبحثان معا عن الحرية فى مجتمع جديد يستطيع الفرد أن يحقق فيه ذاته بكامل ارادته دون أن تقيده النظرة التقليدية الجامدة إلى طبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة أو المفهوم البورجوازى للاحترام أو القوانين الوضعية التعسفية . . ورغم أن عبده ونبيلة لا يبشران بهذا المجتمع الجديد سوى من خلال التزامهما بسلوك متحرر يحقق لهما ذاتيهما إلا أن الأستاذ منجد (وهو الذى يلعب دور المعلق على طول الحدث) يقف فى نهاية المسرحية ليبشر بمجتمع عبده ونبيلة الجديد الذى سيأتى فى يوم ما من أيام المستقبل حين ترتفع قيمة الانسان وتطول هامته حتى ليستطيع أن يلمس بيديه السحاب . . وهنا نجد أنفسنا مرة

أخرى أمام رؤ يا مثالية لمستقبل سوف يأتى فى يوم لم يتحدد بعد ولكنه متوقع وحتمى . .

ورغم أن «رحلة خارج السور» لرشاد رشدى لا تلتزم فى بنائها بالنمط التقليدى للواقعية الاجتماعية ؛ إلاّ أنها تلتزم بصورة البطل الذى يقف خارج البناء الاجتماعى الفاسد (وهو البناء الذى ترمز إليه المسرحية على أنه كوبرى يقوم على عوامات فاسدة تهدد بانهياره فى أى وقت) ويقاومه وهو محتفظ طوال الوقت بنقائه وادراكه السليم للحقيقة . . وهذا البطل هو فريد المهندس الذى يخوض صراعا مأساويا ضد أجهزة السلطة التى يهمها ابقاء الأمور على ما هى عليه حتى ولو أدى ذلك إلى كارثة محققة فى سبيل المنفعة الانتهازية لمجموعة البيروقراطيين والتكنوقراطيين الذين يسيطرون على المناصب الحكومية العليا . . ولكن هذه المجموعة من التكنوقراطيين الذين يمثلون فساد القيم فى البناء الاجتماعى يرتفعون عن كونهم مجرد دلالة لشر اجتماعى بعينه ليصبحوا فى هذه المسرحية بالذات رمزا فنيا للشر المطلق الذى يقاومه البطل ؛ وذلك عندما يتفقون مع فريد على أن عوامات الكوبرى هى بالفعل فاسدة ولكنهم يقررون فى نفس اللحظة أنها أيضا غير فاسدة وتصلح . وتلخص عبارة «فسدانة ومش فسدانة» هذه الازدواجية الغريبة فى القيم المتناقضة بل والتطابق التام

بين الفاسد والصالح الذى يؤدى إلى حالة فريدة من فوضى القيم تكاد تجرد البطل من كل سلاح وتتركه عاجزا لأنه لا يستطيع أن يحدد ما إذا كان يحارب شرا معينا من الشـرور الاجتماعية أو هو يحارب الشر الانسانى أو الكونى بأسره . . ولكن فـريد عنـدما يجتمـع بالأهـالى فى الجزء الأخـير من المسرحية يصل إلى حالة الادراك التراجيدى لطبيعة الحرب التى يحاربها . . فهو يدرك أنه يحارب على جبهتين . . جبهة الشر والفساد الاجتمـاعى المتمثل فى لجنـة المهندسـين . . وكذلك جبهة الشر الكونى العام . . وتتولد من هذا الادراك المأساوى رؤ يا مثالية لمستقبل سوف يأتى فى يـوم من الأيام يزول فيه الشر من العالم كما يزول الفسـاد الذى ينخـر فى البنيان الاجتماعى . . ورغم أن فريد لا يعرف على وجه التحديد متى ستأتى هذه اللحظة المستقبلية الرائعة إلا أنـه كنتيجة لاكتشافه ــ موقن أنها سوف تأتى :

فريد : . . أنا فى الأول كانت الدنيا قدامى زى ورقة الديان . فى كل خطوة الواحد ينعك . يتعاص . يتوسخ . قعدت مدة مش قادر اتخلص من الاحساس ده . وبعدين بعد قرار المجلس كنت شايف الناس حولى زى ما يكـونوا وحـوش . ضرورى أحـاربهم . الشـر فى كـل مكـان . . قوى . . عنيد . . زى ألسنة النار . . ان ما كنتش تقضى

عليها حتقضى عليك وعلى كل حاجة بتحبها . . النهاردة بعد اجتماعى بالأهالى . . بعد الاشاعات والاتهامات . .

حامد ــ شايف الناس كلهم مجانين ؟

فريد ــ لا أبدا . . مساكين . . بيغرقوا وهما موش حاسين . وعشان كده ضرورى الكوبرى يتبنى . . هو مش سهل زى ما كنت فاكر . . بالعكس صعب ومحتاج لمجهود وتضحيات . لكن ضرورى يتبنى . . ويتبنى على أساس وإلا حنغرق كلنا . . الميه وصلت لغاية هنا (مشيرا إلى رقبته) أنا شايف كل حاجة بوضوح دلوقت . عمر الدنيا ما كانت أوضح قدام عينى .

كريمة ــ يعنى فيه أمل فى الكوبرى يا فريد ؟
فريد ــ طبعا فيه أمل .
كريمة ــ وحشوف البر التانى واحط رجلى فيه ؟
فريد ــ وتعيشى فيه كمان .
كريمة ــ امتى يا فريد ؟ امتى ؟
فريد ــ فى يوم من الأيام ، بعد سنة . . اتنين . . تلاتة . . ما اعرفش .

وفى كل هذه الصور ــ سواء المبسطة منها أو المعقدة ــ يمثل البطل الذى يتميز بالنقاء أملا فى مستقبل نظيف يولد من

قلب الحاضر الذى يتميز بفساد القيم سواء على المستوى الاجتماعى أو الانسانى الشامل ، وغالبا ما ينتهى الحدث ـ كما تقدم ـ برؤ يا مثالية لهذا المستقبل الباهر أو البعث الجديد الذى لا يعرف أحد متى سيتحقق على وجه التحديد ولكنه سيتحقق حتما .

* أقصى الشر قبل الرؤيا الباهرة

وسواء فى مسرح الواقعية الاجتماعية أو المسرح الذى يتخطى حدود الواقعية أو المسرح الذى يرتدى ثياب التاريخ ليعطى كتابة لصراعات الواقع المعاصر نجد أن الحدث فى المسرحية يشتد إظلاما وينذر بكارثة محققة قبل أن تأتى الرؤ يا المستقبلية الباهرة التى تبشر بالانفراج ولكن ليس فى زمان حدوث المسرحية وإنما فى زمان آخر آت . . ففى «الفتى مهران» لعبد الرحمن الشرقاوى مثلا نجد أن هذه الرؤ يا المستقبلية الباهرة تأتى عندما يكون الحدث فى أشد لحظاته مأساوية وقتامة . . فمهران البطل يستلقى جريحا يعانى سكرات الموت بينما يخيم الظلم السياسى والاجتماعى على الحدث ويحيط بالشخصيات النقية والثورية من كل جانب . . ووسط هذا الظلام يطل بصيص من النور على شكل تلك الرؤ يا التى تحدد للأبطال المهزومين مأساويا

صورة المستقبل الرائع ونحن نسمع مهران يقول لرفاقه :

مهران ــ بل على وقع خطأ العصر الشرس يخفق القلب الحزين انني أسمع فى هذا السكون نبضات البعث فى قلب الوطن .

اذهبوا فالزمان الحلو آت . . أنا ذا أبصره عبر الأفق والغد الوردى يختال على مسرى الشفق .

وتدرك الشخصيات الثورية جميعا عند نهاية المسرحية أن الكرب الذى يحيق بالوطن ليس إلا كرباً مؤقتاً ؛ فهو مجرد «دور ويمضى» ولكن المستقبل السعيد حيث تسود قيم العدل والحرية لا ريب آت وإن لم يكن فى هذا الجيل . . وهذا ما تردده سلمى (التى يمكن أن يقال أنها تجسيد للوطن) من صعودها الأخير الرمزى إلى قمة الجبل وهى تقول بينما تردد معها بقية الشخصيات بما فيهم مهران المحتضر :

سلمى ــ وسيقبل الزمن السعيد ويغرد القلب الحزين .

وستعبر الأنغام أسوار السجون وتنطلق وستملأ الضحكات أرجاء الحياة . .

ويهيم عطر الياسمين على الأفق .

وفى مسرحية «بلدى يا بلدى» لرشاد رشدى يصل

الحدث أيضا إلى قمة التأزم المأساوى تجاه النهاية حين ينزل سيدى أحمد البدوى من عزلته ويقرر أن يواجه الناس بنفسه وينبههم إلى الخطر الذى يحيق بهم . ولكنه ما كاد أن ينزل من برجه العاجى حتى يكتشف أن أعوانه من الانتهازيين قد نسجوا حوله الأساطير ، وأن الناس نتيجة لذلك لا يعرفونه ولا يعرفون صورته الحقيقية . . وفى هذه اللحظة المأساوية يدرك السيد البدوى ذلك الادراك التراجيدى وهو ضياع الرسالة التى يحملها ويبشر بها بين صورته الحقيقية والصورة التى رسمها له الآخرون . وبناء على هذا الاكتشاف يقرر أن يصمت تماما وإلى الابد لأنه أدرك أنه لا جدوى من توصيل الرسالة التى لن تصل بسبب الحواجز التى أقامها هو نفسه ــ كما أقامها أعوانه بينه وبين الشعب الحقيقى .

وعند هذه النقطة يصبح الحدث فى أشد لحظاته اظلاما ولا يبدو أن هناك أملاً فى الانفراج ولكن يحدث التحول إلى الأمل فى مستقبل مشرق عندما يدخل متولى الغربية القائد الهمام والفتى الذى ما زال محتفظا بنقائه وسط فوضى القيم ليعلن أنه سوف يسير بجيشه لتحرير البلاد من الغزاة . ويتحول الحدث الذى كان يهدد منذ لحظات بالمأساة الكاملة بعد أن فشل السيد البدوى فى توصيل رسالته . وبعد أن أنكره الناس ولم يعرفوه ــ يتحول إلى الاشراق التدريجى

والأمل فى مستقبل تصل فيه رسالة السيد البدوى كاملة دون تحريف بعيدا عن الأعوان من المستغلين والانتهازيين ؛ وعلى يد الشعب نفسه بعد أن تولى قيادته ذلك الفتى متولى الذى لم يتلوث أبدا بفساد القيم .

* الضحية التراجيدية

والملاحظ أن البطل فى المسرحيات التى تنتهى بهذه الرؤيا الباهرة لبعث جديد يعجز فى النهاية عن أن يغير شيئا من الواقع الأليم حوله على الأقل فى اللحظة الحاضرة وإن كان وجوده داخل الحدث يمثل العامل الأساسى فى كشف الفساد الذى ينخر فى الكيان الاجتماعى أو فى كشف القيم الفاسدة التى تسود العصر . فهو بنقائه وإيمانه بالقيم النظيفة يستطيع أن يعطينا الصورة المناقضة لفساد الحاضر والصورة التى يجب أن يكون عليها انسان المستقبل وهو الذى يأخذ على عاتقه ؛ فى كفاح شبه مأساوى ومتصل مهمة اصلاح الخلل الذى يصيب القيم فى زمان الحدث ؛ وهو مدرك تماما أن هذا الاصلاح قد لا يتم على الفور ولكننا نجده دائما موقنا من ضرورة حدوثه .

وهذه هى الوظيفة التى يؤديها فريد مثلا فى «رحلة خارج السور» والسيد البدوى حين يبارك جهود متولى فى

«بلدى يا بلدى» . وكذلك هى الوظيفة التى يؤديها مهران فى «الفتى مهران» ؛ وعلى مستوى آخر الضابط الجديد سعيد فى «المحروسة» والعسكرى صابر فى «السبنسة» ويلخص بطل الفريد فرج سليمان الحلبى فى المسرحية المسماة باسمه هذه الوظيفة التى يؤديها البطل النقى فى عالم ملوث حين يقول وهو مقدم على قتل كليبر التجسيد الرئيسى فى المسرحية لفساد العصر :

وسخرية هذا العصر أن القتل يلبس رداء الاعدام ، والاعدام يلبس رداء القتل ؛ وقد خرس بينهما الحق . الحق عمله ليس لها رنين فى المستعمرة .

ومع ذلك تقع على أنا وحدى . . سليمان الحلبى ، تبعة فرز الحقيقى من الزائف . . والعمل أو الكف عن العمل . . الله معى !

وهذا البطل الذى يقع على عاتقه تبعة «فرز الحقيقى من الزائف» ــ على حد قول سليمان الحلبى ــ غالبا ما يصبح ضحية مأساوية لكفاحه المستميت ضد فساد القيم وفساد التركيب الاجتماعى ، ففريد يفقد وظيفته فى «رحلة خارج السور» ، والسيد البدوى يحكم على نفسه فى النهاية بعد أن ينكره الناس بالصمت الأبدى ويكف عن القول ، ومهران

فى «الفتى مهران» يدفع حياته نفسها ثمنا لكفاحه والعسكرى صابر فى «السبنسة» يدفع به إلى مستشفى المجاذيب لأنه جرؤ على الجهر بحقيقة وجود القتيلة .

ورغم أن البطل يكشف فساد القيم من حوله إلا أنه يقع ضحية هذا الكشف فى النهاية ويترك العالم الذى تحداه وكافح ضده دون أن يتغير شىء فى هذا العالم . ولكن التضحية بالبطل يتولد عنها دائما تلك الرؤ يا الباهرة فى بعث جديد لم يكن ممكنا لو لم يصور الحدث نقاء ذلك البطل وكفاحه ضد عالم يقهره . . وبهذا المعنى يصبح البطل هو صورة لانسان الغد أو انسان الأجيال القادمة التى سوف تعيش حقيقة هذه الرؤ يا المثالية لعالم مثالى جديد يختفى فيه الاختلال الحاضر فى القيم ويسوده العدل والحق والجمال .



المرأة فى المسرح المصرى



المرأة فى المسرح المصرى

لعبت المرأة دوراً هاماً فى المسرح المصرى الحديث واكتسبت عدة دلالات جعلت منها أحياناً مركز الثقل فى عملية الصراع الاجتماعى القائم على التناقض بين القيم الجديدة التى بزغت بعد ثورة ١٩٥٢ والقيم القديمة الفاسدة التى يدعو الكاتب المسرحى إلى التخلص منها . وأحياناً أخرى رمزاً للوطن والأم لما تتمتع به من دلالات خالدة للأمومة والحنان والعطاء الدائم . ولأن المسرح المصرى الحديث بدأ فى معظمه مسرحاً واقعياً يرتبط أشد الارتباط بالقضية الاجتماعية وخاصة قضية الصراع بين القديم والجديد والتبشير بمجتمع أفضل فإن قضية المرأة ككائن اجتماعى يستطيع أن يشارك الرجل فى بناء صورة المجتمع الجديد شغلت الكاتب المسرحى الواقعى واتخذت لديه أبعاداً أوسع لتشمل قضية الصراع بين جيلين أو عقليتين .

ولأن المسرح الواقعى له حدوده التى تجعل من الصعب

على الكاتب المسرحى أن يرسم صورة المرأة فى أبعادها المعقدة المختلفة وإنما يحصرها فى نطاق القضية الاجتماعية التى يصورها فإن صورة المرأة فى المسرح الواقعى الحديث فى مصر قد ظلت دائماً محصورة فى نطاق النمط الاجتماعى ؛ وذلك لأن الواقعية بطبيعة ارتباطها بالقضية الاجتماعية تنحو دائماً نحو تلخيص البشر فى صورة نموذج أو نمط إنسانى يحدد دور كل منهم فى التكوين الاجتماعى . . ونتج عن هذا أن المرأة بوصفها بؤرة هامة للصراع بين القديم والجديد تنتمى إلى نموذجين أساسيين : المرأة الجديدة التى تقاوم نظرة عصر الحريم وتحاول أن تبنى مع الرجل مجتمعاً جديداً يقوم على قيم جديدة نظيفة . . والمرأة التى ينظر إليها الرجل باعتبارها مصدراً لمتعته وخدمته أو ــ بمعنى آخر ــ شيئاً ثانوياً فى البناء الاجتماعى . . وهذه المرأة الجديدة هى التى تمثلها ــ على سبيل المثال ــ قسمت فى مسرحية « الأرانب » للطفى الخولى وكذلك أمانى بنت الشيخ معروف ابنة الستة عشر عاماً والتى تمثل الجيل الجديد بكل انطلاقه وبحثه عن الحرية . . ومحاولته الدائبة لبناء حياة جديدة . . وكذلك نبيلة فى « القضية » لنفس المؤلف ولطفية ابنة الكمسارى فى « الناس اللى تحت » لنعمان عاشور . . ومثل هذه المرأة تواجه صراعاً مباشراً مع القيم الاجتماعية القديمة ونجد أن لها موقفاً محدداً

يتمثل فى رفض هذه القيم تلخصه قسمت بطلة « الأرانب » موجهة حديثها إلى زوجها أسامة الذى ينادى بالانتماء إلى القيم الاجتماعية التقليدية :

قسمت : . . أنهو مجتمع ده اللى انت بتتكلم عنه . . مجتمع محروس وأشكاله اللى فاهم أن الرجولة هى سجن مراته فى البيت . . ويمشى هو على حل شعره ، يبدد وقته يسمم حياة الناس بأفكاره المريضة وهو بيبرم شنباته . . يا أسامه فتح عينيك على المجتمع التانى . . المجتمع الجديد المنور .

ولأنها دلالة على فكرة الصراع بين القيم القديمة والقيم الجديدة فإن هذه المرأة الجديدة تظل شخصية نمطية ذات بعد واحد . . وتتشكل علاقتها بالرجل فى حدود دورها كممثلة للجيل الجديد فى مراجعة القيم التقليدية التى يتبناها الجيل الجديد . . فحب لطفية للرسام عزت فى « الناس اللى تحت » لا يصوره المؤلف بالنسبة إلى العلاقة المعقدة المتغيرة بين الرجل والمرأة عموماً وانما يظل محظوراً فى نطاق بحثهما المشترك عن مصر جديدة . . أو عالم أنظف يتنفسان فيه معاً بحرية . . وكذلك التجربة العلمية التى يجريها الدكتور يونس فى « الأرانب » ويحول بها أسامة إلى سيدة وزوجته قسمت إلى رجل كان من نتيجتها اثبات المساواة الكاملة بين

الرجل والمرأة فى كل شىء ، وبـالتالى اثبـات خطأ النـظرة التقليدية إلى المرأة وصحة الدعوى بـأن المرأة تستـطيع أن تلعب دورها فى المجتمع كإنسانة مكتملة . أما عبده ونبيلة فى القضية فهما وان كانا يخضعان للمواصفـات التقليديـة من خلال مقابلاتهما دون معرفة ذويهما فى مختلف الأماكن إلا أن حبهما هو التعبير عن موقفهما ضد قيم الجيل القديم التى تعتبر الحب النظيف شيئاً منافياً للأخلاق .

* المرأة كرمز

وقـد اتخذت المـرأة فى الكثير من مسـرحيات المسـرح المصرى الحديث بعداً رمزياً أو بالأحـرى دلالة محـددة عن الوطن أو روح مصر أو أمنا الأرض . . وهى بهذا المفهوم يتناولها الكـاتب المسرحى من خـلال زاوية معينـة أو صفة ارتبطت بالمرأة عموماً من قديم الأزل وهى صفة الأمومة التى ترتبط عادة بالقدرة الفائقة على العطاء وعلى الحب والغفران والتى يتسع قلبها للجميع ويحتوى الجميع دون أن تنتظر لقاء هذا العطاء الذى تمنحه من قلبها أى جزاء ومثل هذه المرأة فى المسرح المصرى الحديث ليست بالضرورة أما أو شخصيـة تلعب دور الأم وإنما هى عادة امرأة تملك هذه القدرة على العـطاء وهى البؤرة أو المركـز الذى تتجمـع حولـه خيوط

الحدث . ولأن الكاتب الواقعى المصرى يعالج عادة قضية التناقض بين واقع أليم ومستقبل تسعى إليه الشخصيات وتنتظره ؛ وبين مجتمع قديم ذى قيم فاسدة ومجتمع جديد منشود يسعون إليه ويحلمون به ، فإن المرأة داخل هذا النوع من الحدث الدرامى تصبح تجسيداً لواقع الحاضر وانتظار آمال المستقبل معاً . فخضرة مثلا فى « كوبرى الناموس » لسعد وهبة هى فى حالة انتظار دائم للمخلص الذى سيعبر بها ـ وبمجتمعها بالتالى ـ الكوبرى نحو عالم أفضل مشرق . . وهى تلخص فى انتظارها لهذا المخلص حالة الانتظار العامة التى تسيطر على باقى الشخصيات فى المسرحية وتشغلهم على طول الحدث . . وهى أيضاً ـ بكوخها على الكوبرى (رمز الانتقال من عالم إلى عالم) تعتبر المأوى الذى يأوى إليه المقهورون من الطبقات الدنيا فى المجتمع مثل القرداتى والنشال والأم التى فقدت ولدها وكذلك الثوار الذين يعملون على تحقيق التغيير الاجتماعى مثل سامى ورفاقه من الطلبة المشتركين فى الحركة الوطنية .

وفى « الفتى مهران » تصبح سلمى عند نهاية المسرحية رمزاً للوطن فهى ليست ملكاً لأمير أو سلطان وانما هى ملك لأبنائها جميعاً . . خاصة أبناءها الذين طالت بهم عصور القهر :

سلمى : ان سلمى لم تعد بعد تغنى لأمير أو ملك .
لست ملكاً لأحد سأغنى لزحام الناس فى كل بلد .

سأغنى للنخيل ولأعياد الحصاد لمثيلاتى الشريدات لأمثالى المساكين الضياع . . سأغنى للحيارى الحالمين الجياع ؛ سأغنى للمساء . . . للحقول الخضر . . . للفجر الجديد . فاتخذ غيرى ؛ لمولاك ودعنى : لست ملكاً لأحد .

وبطبيعة الحال فإن استخدام المرأة دراميا كرمز للعطاء أو الوطن أو مصر لا يمكن أن يعطينا صورة لها فى أبعادها المتعددة أو فى علاقتها الإنسانية المعقدة بالرجل أو بباقى القوى الإنسانية . . وإنما يقتصر دورها على هذه الدلالة وحدها حتى أننا لا نستطيع أن نقول إن استخدامها بهذا الشكل يلقى ضوءا على نفسية المرأة كمرأة أو على أبعادها الإنسانية المختلفة .

* صورة المرأة المتكاملة

ويعتبر الدكتور رشاد رشدى بين الكتاب المسرحيين المحدثين القلائل الذين أدركوا ثراء العلاقة بين الرجل والمرأة كموضوع درامى من الدرجة الأولى . .

واستخدمه ليلقى الضوء على نفسية المرأة فى أبعادها المتعددة من ناحية وعلى طبيعة المفارقة فى القيم الاجتماعية من ناحية أخرى . وتتضح هذه العلاقة الديناميكية بين الرجل والمرأة التى تحتوى على امكانيات ثرية للصراع الدرامى منذ مسرحيته الأولى الفراشة . . فالفراشة سميحة هى نموذج للمرأة ذات الأبعاد المتعددة فهى الحبيبة والعشيقة والطفلة أحياناً . . وهى أيضاً بجمالها وأنوثتها تستطيع أن تجذب إليها الرجل . . ولكنها فى نفس الوقت ولنفس الأسباب قادرة على تدميره تماماً . . فالمفارقة التى تكمن فى شخصية سميحة هى أنها ليست شخصية شريرة بطبعها أو هى تتعمد تحطيم من ينجذب إليها ولكنها تؤدى برمزى الفنان إلى الدمار عندما تضيق عليه الخناق بقيمها المادية والبورجوازية وهى لا تعلم أن تمسكها بهذه القيم يؤدى بزوجها رمزى إلى أن يفقد ذاته تماماً ومثل هذه العلاقات بين الرجل والمرأة ليست علاقات تضاد كامل بحيث تجعل الصراع مسطحاً وإنما هى علاقات معقدة فيها التجاذب والتنافر والحب والكراهية ، والتضاد والتماثل فى نفس الوقت ولذلك فإن الخطأ المأساوى الذى يقع فيه رمزى هو زواجه من سميحة منذ البداية ؛ أما الحدث التراجيدى فى المسرحية فيكمن فى مقاومة الاستسلام لقيمها رغم حبه لها

ولكن هذه المقاومات محكوم عليها بالفشل ومنذ البداية . وفى « لعبة الحب » يعالج المؤلف العلاقات بين الرجل والمرأة على عدة مستويات فهى من ناحية مجرد « فعل ورد فعل » بين الجنسين وهذا المستوى يمثل قبل عصر الحريم الذى تعتبر المرأة فيه مجرد مصدر لمتعة الرجل كما هى الحال عند الدكتور زكى أو مجرد وسيلة مادية لارتقاء السلم الاجتماعى كما هى الحال عند السيسى أفندى والعلاقات الوحيدة التى يمكن أن تنشأ بين الرجل والمرأة فى ظل هذا هى علاقة الانجذاب الجنسى الذى تعبر عنها البدائية وهى تحدث استجابة فورية (جسدية) لدى الخادمة نصف المجنونة فتصيح « غسيل .. غسيل » والشخصيات التى تنتمى إلى هذه التركيبة الاجتماعية المختلفة والتى تدينها المسرحية هى شخصيات غير قادرة على الحب تبدأ بالدكتور زكى مرورا بالسيسى أفندى وتصل إلى قمتها فى شخصية عصام الذى يتوهم أنه يحب امرأتين (زوجته نبيلة وعشيقته لولا) فى نفس الوقت ولكن هذه الازدواجية فى حد ذاتها هى دليل على عجزه التام عن الحب والعطاء بل وتخبطه فى فوضى القيم وعلى المستوى الآخر نوع آخر من العلاقات بين الرجل والمرأة هو ذلك النوع النظيف الذى تمثله نبيلة الزوجة .. فهى وحدها القادرة على الحب وعلى العطاء وهى التى تؤمن بالقيم

النظيفة ولذلك فهى تصطدم بهذا العالم الذى تمثله شخصيات المسرحية فتضطر إلى رفضه تماماً والخروج منه نهائياً إلى عالم النور حيث تقوم العلاقة بين الرجل والمرأة على أساس من الحب والاحترام المتبادل .

وفى مسرحية « نور الظلام » يرسم لنا المؤلف صورة للمرأة الجديدة التى تتحدى قيم عصر الحريم وتبزغ أمامنا كنموذج يستحق الاحترام أكثر كثيراً من الرجل الذى مازال أسيراً لمفهوم عصر الحريم عن المرأة ــ وذلك فى شخصية مها التى تحب بلا حدود وتعطى نفسها بلا حدود فى الحب حتى إذا اكتشفت أن حبيبها رجل متزوج يرفض اعتبارها امرأة شريفة كباقى النساء لمجرد أنها أحبته وأعطته من نفسها الكثير ؛ تدرك أصل الداء الاجتماعى الذى يسيطر على عقلية الكثيرين من الرجال فتتخلى عن حبيبها لتتحول ــ ليس إلى امرأة مهيضة الجناح ــ وإنما إلى طاقة سامية من الحب المطلق لا يستطيع حبيبها عمار أن يدانيها فى سموها أو فى شفافيتها . . وهى بهذا ترسم صورة للمرأة بأبعادها المعقدة وللمرأة المصرية الجديدة فى اصطدامها بنظرة بالية وارتفاعها عن هذه النظرة الضيقة التى يحيطها بها الرجل . وقد استطاع رشاد رشدى أن يرسم فى مسرحه صورة متعددة الجوانب للمرأة المصرية الجديدة لا نكاد نجدها بنفس الثراء

فى معظم أعمال المسرح المصرى الحـديث وذلك لادراكـه
لأهمية وثراء هذا النبع الدرامى الفياض .



مسرح رشاد رشدي



مسرح رشاد رشدى

يبـــدو للبعض أنه من الممكن أن نفصل بين الرؤ يا وفن الكاتب المسرحى بحيث نستخلص من العمل الواحد أو من جماع أعمال الكاتب فلسفة خاصة أو وجهة نظر منفصلة عن العمل الفنى ؛ تدعو إلى قيم معينة أو تهاجمها ولكننا إذا أخذنا بهذا الرأى لألحقنا الكثير من الضرر بالأعمال الفنية الحقيقية وذلك لأننا حينئذ نعتبرها كحبة الدواء التى لم تغلف بالسكر إلا ليسهل ابتلاعها فالعمل الفنى الحقيقى بطبيعته متعدد المعنى يشف عن فكرة واحدة محددة المعالم من الممكن أن نلصقها به كما تلصق البطاقات على حقائب السفر . فإذا كان العمل يشف بسهولة عن مثل هذه الفكرة فهو يشير إلى دلالة قد تحتمل التصديق أو التكذيب وتلك صفة من صفات العلم لا الفن . أما العمل الفنى فيكون فى بنائه ونسيجه وتعدد دلالاته وتنوع مستويات التجربة الواحدة فيه ؛ صورة معينة تؤدى بنا إلى رؤ يا . فجوهر عملية الخلق هو التصوير

لا التقرير ؛ والتصوير ليس قطعا إلباس الفكرة ثوبا خارجيا من الشخصيات والعقدة والصراع فى المسرح مثلا ــ وإنما هو خلق عالم متكامل له قوانينه الداخلية التى تحكمه ؛ والتى تختلف تماما عن القوانين التى تحكم الحياة ، وهو عالم يعادل الاحساس الأصلى للكاتب معادلة تامة ويثيره فى نفوسنا من جديد . ويتولد من هذه الصورة التى يخلقها الكاتب أثر كلى لأنها تبنى على عملية متطورة تصل من خلال الصراع إلى معنى . ومن هنا كانت حتمية ارتباط فن الكاتب برؤ ياه لأنه لا يمكن أن يفصح عن هذه الرؤ يا إلا من خلال الشكل المعين الذى يختاره لكل عمل من أعماله .

ويصدق هذا الرأى بصفة خاصة على أعمال الدكتور رشاد رشدى المسرحية فالرؤ ية عنده لا تنفصل عن الصورة لأنها تبنى على الخاص لتتعداه فى النهاية إلى العام وتتطور من خلال الصراع حتى تصل إلى معنى . وهى أزمة ترتبط بالفرد ومن خلاله تؤكد مجموعة من القيم التى بدونها لا يمكن أن يحقق الفرد ذاته كإنسان وبالتالى لا يمكن للمجتمع أن يكون مجتمعا سليما .

* القدر الداخلى والقدر الخارجى

ومن هنا كان تصوير رشاد رشدى فى مسرحه لقدرية من

نوع جديد . . قدرية تنبع من داخل الشخصية فتجرفها عن طريقها الذى خلقت له (كما فى الفراشة) أو تضعها وجها لـوجه أمـام نمط معين من العـلاقات الاجتمـاعيـة يسـوده التناقض والفوضى فيصل إلى الوعى بهذه العلاقات وادراك طبيعتها ومن ثم التصميم على هدمها (كما فى رحلة خارج السور) أو قدرية ناشئة عن المفارقة بين رواسب عصر الحريم والتظاهر بالايمان بالحب كقيمة رفيعة (كما فى لعبة الحب) ومن ثم تـدفع الشخصيـة إلى التـلاؤم مـع نمط من القيم المزيفة . ولذلك فإن هذه القدرية تنبـع أيضا من الـوسط الاجتمـاعى الذى يضعهـا الكـاتب فيـه فتتـلاءم معـه أو تصارعه .

* الفراشة

فأزمة رمزى فى « الفراشة » مثلا تتمثل فى تعرضه كفنان أولا وكصاحب رسالة ثانياً ، يعرف جيدا الطريق الذى خلق له ــ لهذا القدر الداخلى عندما يبدأ أولى خطوات الانحراف عن هذا الطريق بحبه لسيميحة وزواجه منها . وسميحة ــ أبنة المرحوم عرفان باشا ــ هى الفراشة التى تعيش فى فراغ هائل وتحوم دائما حول جذوة النـار المشتعلة فى قلب الفنان رمزى لتطفئها . وعندمـا يتزوج رمـزى من هذه الفـراشة

يرتكب ذلك الخطأ التراجيدى القاتل الذى يسوقه بالحتمية إلى نهايته . فقدره الداخلى هنا يوقعه فى براثن قدر خارجى يتمثـل فى ارتباطـه أولا بسميحة ثم بـارتبـاطـه بـوسـطهـا الاجتمـاعى . الذى لا يـلائمه ولا يتمـاثل مـع قيمـه . . ولذلك فإن رمزى يعيش أولا غريبا فى منزل المرحوم عرفان فهو زرع غريب ينمو فى غير تربته . وهذا المنزل بما يسوده من أنماط سلوك وقيم مغايرة هو القدر الخارجى الذى ما أن يبدأ رمزى فى الانصياع له حتى يتحول مصيره من السعادة إلى الشقاء . وذلك كـأن الامتحان الـرهيب الذى تعـرض له رمزى حين انصاع إلى عالم سميحة فهو عندما يتخـلى عن مهمته الأصلية التى خلق لها ويقبل وظيفة مدير شركة إنما يبدأ أولى خطوات التماثل مع عالم سميحة . . عالم الفراغ . . وبالتالى فهو يعيش فى عالم بلا قيم . . يعيش فى الفوضى . . ولأن رمزى بالذات لا يمكن أن يعيش فى فوضى القيم فإنه ينتهى كإنسان وكفنان أيضا ؛ فيقوده هذا الانصياع إلى عالم سميحة إلى مصيره المأسوى ـــ الموت .

* العلاقة بين الرجل والمرأة

والعلاقة بين الرجل والمرأة هى الميدان الرئيسى لهـذا الصـراع بين القيم الصحيـة وفوضى القيم عـلى الأقل فى

مسرحيتى « الفراشة » و« لعبة الحب » ففى « الفراشة » مثلانجد أن طبيعة العلاقة بين رمزى وسميحة هى التى تؤدى برمزى إلى مصيره . فهولم يقم حبه لسميحة أو زواجه منها على أرض مشتركة من القيم التى يقفان عليها سويا وإنما على أساس من الانبهار العاطفى والجنسى بهذه المرأة الجميلة ، التى يصل بها الاعجاب بنفسها إلى حد النرجسية . ولكن دلالات هذه العلاقة تتعدى ذلك الموقف الخاص إلى رؤيا عامة تتمثل فى انحراف الفرد فى مجتمع ما عن قضية هذا المجتمع ، تلك القضية التى كان رمزى يدافع عنها فى قصصه بل ويدعو لها ، ومن الجانب الآخر انحرافه عن مجموعة القيم التى تبقى له على كيانه كانسان والتى يلتزم بها ويعيش لها ومن ثم انهياره . ومما يزيد من دقة هذا الموقف الخاص وتعقيده الفنى أن رمزى قد رمى بنفسه فى أحضان مجتمع عائلة المرحوم عرفان باشا وهو مجتمع يبدو لنا منهارا منذ اللحظة التى يرتفع فيها الستار عن المسرحية . فسميحة نفسها وعائلتها يفقدون ثراءهم المادى القديم شيئا فشيئا ولا يبقى لهم سوى ذلك النمط السلوكى القائم على الفراغ الهائل والذى يؤدى بسميحة نفسها إلى الارتماء فى أحضان عشاقها من أزواج صديقاتها الواحد تلو الآخر . والذى يؤدى بناهد أختها الكبرى إلى الضياع التام وفقدان

الذات ، بينها تبذل الأم محاولات يائسة لاعـادة « النظام » العائلى القديم إلى هذه الفوضى وإلى هذا الانهيار الذى سار اليه بيت عرفان باشا نتيجة للمفارقة القائمة بـين فقدانهم للوسائل التى تجعل منهم عائلة ذات قيم محددة حتى ولو كانت قيما فاسدة وبين التمسك بنوع من الحياة يبقى لهم على مظاهر الأسرة الارستقراطية ذات العراقة . فرمـزى إذن قد رمى بنفسه مختارا وسط عالم يسير إلى الانهيار إن لم يكن قد انهار بالفعل . وهو بتماثله مع هذا الوسط يتماثل مع هذا الانهيار الذى أدت إليه فوضى القيم .

* الصورة ومثيلها ونقيضها

ولكن الرؤ يا ــ كما سبق القول ــ أوسـع وأشمل من الدلالة ، لأن العمل الفنى لا يمكن أن يصيب قلب الحقيقة إلا بتصوير التجربة الواحدة فى مستوياتها المتعددة وتنويعاتها المختلفة فهذا التعقيد الفنى هو الذى يكسب التجربة ثراء الرؤ يا . ولذلك فقد خلق المؤ لف أشباها وأضدادا للعلاقة بين رمزى وسميحة حتى يعالج التجربة على جميع مستوياتها وتنويعاتها . فهناك هدى شبيهة رمزى ــ التى لها قيم محددة تتمثل فى حبها للثقافة ورغبتها فى اتمام تعليمها الجامعى أى إصرارها على السير فى طريق مزهر تعتقد أنها خلقت له ؛

ومن ثم كان رفضها لخطيبها « توفيق بك » الذى لا ينتمى فقط إلى عالم سميحة وإنما يخون أيضا قضية الشعب بحرصه على مصالح الانجليز ولو على حساب ضحايا إحدى الغارات الجوية .

هدى : صحيح يا توفيق الغارة بتاعت يوم السبت مات فيها ناس كتير فى اسكندرية ؟
توفيق : بيقولوا مات فيها ١٥٠ واحد تقريبا ــ فى الاحياء الفقيرة طبعا ــ لكن الخسارة الكبيرة كانت فى المينا . . نسفوا طراد انجليزى كان راسى هناك .

وهى بهذا الرفض لتوفيق بك تنقذ نفسها من التماثل مع هذا العالم المنهار الذى رمى رمزى بنفسه بين أحضانه . . ومن ثم تنقذ نفسها من مصير رمزى المأسوى لأنها لم تفقد قيمها ولم ترتم فى الفوضى . وهى لهذا السبب تحب صلاح صديق رمزى الذى يتبنى نفس قيمه القديمة . والعلاقة بينهما هى التنويع على علاقة رمزى بسميحة مع فارق فى حاصل كل من العلاقتين فبينما أدت فى الأولى إلى انهيار رمزى أدت بين هدى وصلاح نتيجة لوقوفهما على أرض مشتركة وتمسكهما بقيم محددة إلى التحقيق الكامل لذات كل منهما رغم ما تعرض له صلاح من سجن وتشريد ، ورغم ما تعرضت له علاقتهما من صعوبات . ولذلك فإن التماثل القائم بين

رمزى وهدى وصلاح فى المرحلة الأولى سينفعل تماما مع تطور الصراع الدرامى نتيجة لاكتشاف هدى لطبيعة العالم التى كانت موشكة على الارتباط به ومن ثم يتم لها الانقاذ بينما لا يتأتى هذا التكشف لرمزى إلا بعد أن يصل الصراع ذروة التأزم ويفقد ذاته نهائيا فلا يجد أمامه طريقا سوى الانتحار .

* تصديق الاكذوبة

وإذا كان الخيط الدرامى الأساسى فى « الفراشة » يقوم على انحراف الفرد عن قيمة ووقوعه فى الفوضى ومن ثم دماره ، فان « لعبة الحب » توسع من الدائرة كثيرا لتوقع مجتمع الطبقة الوسطى بأسره فى فوضى القيم الناتجة عن المفارقة بين التسليم بوجود الحب كقيمة انسانية رفيعة وبين استخدام هذه القيمة استخداما وضيعا فى السعى إلى الجنس أو المال : وهذه الرؤ يا بطبيعتها لا تفرض البناء الكلاسيكى القائم على الصعود التدريجى إلى قمة التأزم كما هو الحال فى « الفراشة » وإنما تفرض بناء من نوع آخر هو التنويعات المتعددة على الخط الدرامى الواحد . . وهنا أيضا يتخذ المؤلف العلاقة بين الرجل والمرأة كميدان للصراع . . فهناك تسليم بأن هذه العلاقة يجب أن تقوم على الحب . أما طبيعة الحب هنا فتختلف تماما عنه كقيمة رفيعة . . الحب هنا

يصبح مجرد « فعل ورد فعل » كما يردد الدكتور زكى أكثر من مرة . . استجابة آلية لتحقيق رغبة معينة سواء فى الجنس أو المال .

وتتمثل التنويعات المتعددة لهذه الرؤ يا فى العلاقات التى تسود بيت الأستاذ عصام . وهى كلها علاقات مبنية على افتراض وجود الحب ثم خيانة هذه القيمة والانحراف عنها عندما يساء استخدامها اما بسبب عدم تكافؤ الصراع بين قيم الماضى المترسبة فى التكوين النفسى للشخصيات . . قيم الحريم . . وبين قيم المجتمع الجديد المتحضر الذى يجب أن يبنى على أساس نظيف . . وهو فى الأصل صراع نفسى يتمثل فى حب عصام الحقيقى لزوجته نبيلة وفى نفس الوقت حبه الحقيقى أيضا لعشيقته لولا . وهو لا يستطيع أن يعيش مع إحداهما دون الأخرى لأنه مشدود بالفعل إلى عصر الحريم . . وهو ينكر على أخته حبها البرىء النقى لمراد طبيب الامتياز لأنه ينكر الحب أصلا . . فيتركها فريسة للسيسى أفندى الذى يريد أن يصل إلى تحقيق أطماعه فى الثراء بأن يسحرها بكلمات الحب . . ولذلك فالجميع فى هذه المسرحية يتبادلون نفس الكلمة تقريبا ـ كلمة الحب ـ ويسألون بعضهم البعض : هل تحبنى ؟ كأنما ليؤكدوا لأنفسهم أنهم صدقوا الأكذوبة . .

وطبيعى اذن أن تزييف القيم الإصيلة على هذا النحو يؤدى بنا إلى السجن إما داخل أنفسنا أو داخل هذا الأطار السلوكى المدمر . . ولذلك فإن السجن هو الرمز الأساسى فى هـذه المسرحيـة . وهو تـارة يكون سجنـا ماديـا كتلك القضبان التى يسجن وراءها السيسى أفندى أخته نجف حتى لا تمـارس الحب ، وحتى يعرضهـا كالسلعـة المشتهـاه التى لا تنال إلا بالمال الوفير . . وأما ذلـك السجن النفسى فهو الذى يحيط به عصام أخته سوسن وكذلك زوجته نبيلة بل ونفسه أيضا . ويتـرتب على ذلـك أن يصبح الحب أيضـا تجاره . . سلعة تبـاع وتشترى . . فـالدكتـور زكى يشترى نجف من أخيها بثلاثمائة جنية ويحثه على الإسراع بتسليمه « البضاعة » وكذلك السيسى أفندى يشترى الثراء بأوهـام الحب التى يبثها فى أذنى سوسن . وطبيعى أيضا أن نبيلة ــ الانسانة الوحيدة فى هـذه المجموعـة الغريبـة التى تتمسك بالحب كقيمة رفيعة ــ هى التى تفهم الحب على حقيقته .

حميدة : دا مش عصام اللى مهنيكى وبيحبك ؟ يا بنتى فوقى لنفسك شوية . .

نبيلة : أنا اللى أفوق لنفسى . . أنتم باين عليكم لسه نايمين . . نايمين . . لكن ضرورى تصحوا بأه . . تصحوا وتفتحوا عنيكم كويس . . الحب ده مش لعبة زى ما انتم

متصورين . . دا حاجة محترمة . . حاجة نضيفة . . والانسان النضيف بس هو اللى يعرفه مش عصام وأمثال عصام .

ولذلك فهى الوحيدة التى تثور على بيت الأستاذ عصام ونمط القيم الزائفة التى تسوده . . لكى تخرج إلى « النور » فربما تجده فى مكان آخر ، ولذلك أيضا فهى التى تنقذ من الانهيار الذى سار إليه بيت عصام فى النهاية عندما تتزوج سوسن البريئة من السيسى الذئب المتخفى وراء قناع الطيبة والدروشة . . وتترك نبيلة المنزل وتهجر لولا عصام عندما تتكشف لها الحقيقة . . حقيقة أنه لا يزال يعيش فى عصر الحريم رغم أنه يرتدى الملابس العصرية . . وهى تنقذ لأنها هى الوحيدة التى عرفت الطريق وسارت فيه على أنقاض حياتها الزوجية الزائفة . وبذلك تتماثل مع رؤيا الكاتب للمجتمع السليم وهو مجتمع تسوده قيم نظيفة أولا . . مجتمع يعرف قيمه بالتحديد ، ويعرف لكل شىء بداية ونهاية كما تعرف نبيلة ، وليس قائما على فوضى القيم التى تتمثل فى قول عصام : « بيتهيأ لى أن كل حاجة فى الدنيا دى داخلة فى بعضها لدرجة أن الواحد مش عارف له رأس من رجلين » . .

* ازدواجية الحقيقة

وإذا كـان رشاد رشـدى قـد حصـر صـراع القيم فى « الفراشة » و« لعبة الحب » فى العلاقة بين الـرجل والمـرأة أساسا ، فإنه فى مسرحيته « رحلة خارج السور » قد وصل إلى أعلى مرحلة من مراحل تصويره للصـراع بين مجمـوعة القيم الصحيـة لحياة الفـرد ومن ثم لحياة المجتمـع بشكل عام ، وبين النمط السائد القائم على فوضى القيم . ففى هذه المسرحية تتم المواجهة مباشرة بين الفرد والمجتمع على مستويين فى قصة عم كامل التى تكون قد انتهت قبل رفع الستار عن المسرحية وفى قصة فـريد التى تبـدأ مع ارتفـاع الستار . . « فكامل بك » المحامى الكبير ، ذات يوم ، يتهم بقتل زوجته شهيرة التى انتحرت فى الحقيقة لأنها لم تحتمل أن تخونه مع حبيبها «أبو العيون» . . ورغم تبرئة المحكمـة له رسميا فانه لم يستطع مطلقا أن يستعيد كيانـه القديم لأنـه أصبح فى نظر الناس مجرما قاتلا . وفى مواجهة عم كامـل للمجتمع الكبيرـ وحتى لمجتمعه العائلى الصغير المتمثل فى ابنه سعيد وابنتـه محاسن ـ لم يستـطع أن يصمد فـدمرتـه التجربة لأنه « مادام اتهموك مهما قلت ومهـما عدت مفيش فايدة » فهذا الاتهام الذى لم يبن على أساس من الحقيقة يهبط على عم كامل كالقدر فيستسلم له وينزوى فى داره ليتحول

إلى « كامل بك » . والحقيقة هنا أصبحت مزدوجة الدلالة لأن غم كامل مجرم فى نظر الناس ولكنه برىء فى الواقع . ويقابل هذا الموقف ويسير معه فى تطور عكسى موقف آخر مشابه له مع اختلاف النتيجة ــ هو موقف فريد وعملية بناء الكوبرى .

ففريد يؤمن بمجموعة من القيم لا يشك لحظة فى استحالة تحقيقها أو عدم وجودها وهو لذلك يكشف فى بساطة الأطفال فساد العوامات التى بناها زميله المهندس شريف سامى ويطلب فى تقريره إلى الحكومة ازالتها حتى يمكن بناء الكوبرى على أساس سليم . ولكنه يصطدم فى تدرج صاعد باستحالة تحقيق هذه القيم . بل والأكثر من ذلك يصطدم ــ على مستوى اللجنة الثنائية ثم مجلس المهندسين ثم الدائرة الأكثر اتساعا وهى دائرة أهل البلد ــ بتناقض عجيب فى القيم . . بمجتمع يسلم بأن للحقيقة وجهين . . وأن العوامات من الممكن أن تكون فسدانة لكنها تصلح . . أى « فسدانة وموش فسدانة ! »

* لحظة الوعى

وبينما يستسلم عم كامل لهذا الشر الذى هبط عليه كما يهبط القدر ويتحول إلى كم مهمل فى بيته يسجن نفسه وراء

السور . . السور المادى ثم ــ على المستوى الآخر ــ سور هذا المجتمع المبنى على تناقض النظرة إلى الحقيقة ، وفوضى القيم ــ تكون محاولة فريد التى تتم فى الزمن المسرحى هى محاولة لتخطى هذا السور أو بالأحرى هدم هذه القيم التى قد تكون من نتيجتها أن يقع الكوبرى ــ بكل دلالاته الرمزية ــ بجميع من عليه بأهل البلد أنفسهم أصحاب المصلحة الحقيقية فى بنائه أى بالمجتمع على اطلاقه . ولكن فريد فى محاولته لكسر السور لا ينهزم كما هزم عم كامل وإنما تنضجه المحاولة بالتدريج إلى أن يصل إلى إدراك تام لطبيعة التناقض فى القيم الذى يسود المجتمع . وهو يصل إلى هذه اللحظة بعد أن يئس من لجوئه إلى أهل البلد أنفسهم وبعد أن تخلوا عنه وبالتالى تخلوا عن أنفسهم وخانوها . وهو فى لحظة الوعى هذه يرى المستقبل بوضوح ويزداد تصميما على بناء الكوبرى وعلى محاربة ذلك النمط من القيم المتناقضة . . نمط « فسدانة وموش فسدانة » .

حامد : شايف الناس كلهم مجانين ؟

فريد : لا أبدا . . مساكين . . بيغرقوا وهم موش حاسين . . وعشان كده ضرورى الكوبرى يتبنى . . هو موش سهل زى ما كنت فاكر . . بالعكس صعب ومحتاج لمجهود وتضحيات . . لكن ضرورى يتبنى . . ويتبنى على

أساس وإلا حنغرق كلنا . . الميه وصلت لغاية هنا « مشيرا إلى رقبته » أنا شايف كل حاجة بوضوح دلـوقت . . عمر الدنيا ما كانت أوضح قدام عينى . .

* طبيعة الشر

وهذه القوة الغريبة التى تهدد الفرد والمجتمع بالسحق والتدمير والتى يصمم فريد عـلى محاربتهـا فى لحظة الـوعى والإدراك لطبيعتها ليست قوة شريرة بالمعنى المفهـوم . فلم يكن من أفراد المجتمع الذى اتهم عم كامل بالقتل وأجبره على الانزواء وراء السور من هو شرير أو له مصلحة شخصية فى تدميره . كما لم يكن فى اللجنة الثنائية أو مجلس المهندسين من هو مرتش أو من له مصلحة شخصية فى بناء الكوبرى على عوامات فاسدة وكذلك أهل البلد وهم أصحاب المصلحة الأولى فى بنـاء الكوبـرى لا يهمهم سوى بنـائه سـواء على عوامات فاسدة أم صالحة . هذه القوة الرهيبة التى يواجهها كل من عم كامل وفريد على تباين تجربة كل منهما وخروجها من النطاق الخاص عند عم كامل إلى النطاق الاجتمـاعى الواسع عند فريد ــ ليست شريـرة بطبيعتهـا ولا هى بالتى تقصد إحداث الضرر وإنما هى تشيع الشر فى بلاهة وبـلا سبب على الاطلاق وهذا مما يزيد من عمق المفارقة ويجعل من

هذه القوة سلاحا أمضى من الدمار والتخريب والقضاء على كل القيم الصحية التى يتمسك بها فريد والتى يصمم على ارسائها فى لحظة الوعى ، ليس عن طريق الفرد الواحد فالفرد الواحد لا يمكن أن يهدم السور ولو أوتى قوة شمشون الجبار وإنما بأن يهدم كل فرد الطوبة التى أضافها إلى السور فيعود النور والهواء الصحى . فيجب اذن على المجتمع كمجتمع أن يزيل السور الذى بناه بلا سبب مفهوم وعندئذ فقط يمكن لنا أن نبنى الكوبرى على عوامات سليمة ونعيش وسط الزهور الجميلة فى « البر الثانى » .

* خيال الظل

من اللحظة الأولى التى يرتفع فيها الستار عن مسرحية « خيال الظل » يواجهنا سؤ ال هام هو ما طبيعة هذا التحقيق الذى يقوم به عادل وكيل النيابة للبحث عن قاتل الألفى بك :

إن الألفى بك المستشار القدير الذى كان دقيقاً غاية الدقة فى احكامه ، لأن لدية تلك الحاسة أو الموهبة التى تمكنه من معرفة الحقيقة قد قتل ، هذا ماجاء عادل ليحقق فيه ، وهو قد انتدب للتحقيق فى هذه القضية لأن لديه أيضا تلك الحاسة أو الموهبة أو القدرة على معرفة الحقيقة . . ولكننا

سرعان ما نعرف أن عادل قد فقد هذه القدرة على معـرفة الحقيقة منذ أن افترق عن زوجته الأولى عـايدة منـذ خمس سنوات .

ولذلك فإن هذه القضية بالذات لها أهمية خاصة بالنسبة اليه . فهى فرصته الأخيرة تقريبا لكى يعرف الحقيقة ويعود عادل « بتاع زمان » الذى يحبه ويحترمه وهى كذلك قضية تثير لديه اهتماما خاصا بهذا الرجل ــ الألفى بك ــ الذى درس كل شىء عن حياته وعمله وعرف أن أحكامه لم تكن « تخر الميه » . واذ يبدأ التحقيق ندرك نحن أن له وجهين متلازمين لا ينفصلان ــ الوجه البوليسى الذى يتخذ صـورة البحث عن قاتل الألفى بك ــ ووجه آخـر لا يقل عنـه أهمية بـل ويتطابق معه وهو التحقيق الآخر . . التحقيق داخل ذات البطل نفسه ، الذى يتخذ صورة البحث أيضا . . وإنما هو بحث من نوع آخر ــ عن قاتل عادل . . أو عن السبب الذى جعله يفقد كيانه القديم فلا يعود قادرا على معرفة الحقيقة ، بل وتهتز أمام عينيه صورة ذاته فيفزع من هذا الرجل الذى يجده نائما على سـريره ولا يعـرفه ولا يحبـه . ! والحقيقة أن التحقيق الثـانى ، داخل عقـل عادل ، ينبـع من الأول فى البداية إلا أنه يتخذ أبعادا أوسع وأهمية أكبر بمجرد أن تظهر أرملة الألفى بك سلوى ؛ التى تفجر الماضى فجأة فى وعى

عادل ، لأنها تشبه تمـام الشبه زوجتـه السابقـة عايـدة . . فيوحد فى ذهنه على الفور بينهما . . واذ يتفجر هذا الماضى يبدأ عادل فى رحلته الدرامية للبحث عن الذات . . ويتحول البحث عن قاتل الألفى بك إلى البحث عن التكامل النفسى القديم الذى كان يتمتع به عادل قبل أن يفترق عن زوجته عايدة . . ويساعده فى البدء فى هذه الرحلة عامل أساسى هو التوحيد أو التطابق الذى يقوم منذ البداية بينه وبين الألفى بك . . فكلاهما كان يتمتع بتلك القدرة الحدسية على معرفة الحقيقة من ناحية ، وكلاهما قد قتل ــ سواء ماديا أو معنويا ـ والبحث جار عن قاتله وبذلك يتم الامتزاج التام بين خطى التحقيق ؛ البوليسى والنفسى ليصبحا خـطا واحدا يـدفع بالدراما إلى التوتر والصعوبة واذ يتم هذا المزج الدرامى بين خطى التحقيق يصبح اهتمامنا بتتبع قضية الألفى بك هو نفس الاهتمام بتتبع قضية عادل فالقضيتان قد أصبحتا ــ دراميا ــ قضية واحدة .

* اهتزاز صورة الذات

وظهور سلوى أرملة الألفى بك الشابة يشكل الشرارة الأولى التى تولد انفجارات متتابعة فى عقل عادل من ناحية وفى الصراع الذى تقوم عليه المسرحية من ناحية أخرى فسلوى تعيد إلى عادل بمجرد ظهورها وبالحتمية الماضى أو هى تفجره فى داخله أمامنا على خشبة المسرح ، ويصبح واعيا كل الوعى بأنه فقد ذاته القديمة أو بالأحرى فقد تكامله النفسى ، بظهور سلوى أيضا ومع بدء التحقيق تلوح له بارقه أمل فى أن يستعيد هذا التكامل الذى فقده منذ افترق عن زوجته عايدة ، أو بالأحرى يستعيد عادل « بتاع زمان » الذى يحبه ويحترمه . ولذلك فهو يكشف لسلوى منذ اللحظة الأولى أعماقه التى أصبح فى هذه اللحظة بالذات أشد ما يكون وعيا بها . ولكنه لا يفتح لها قلبه منذ البداية لمجرد أنها اعادت إليه صورة عايدة ، فهذه الصورة تلازمه دائما رغم افتراقهما ، وإنما هى تثير أيضا صورة أخرى للذات أو بمعنى آخر تصبح مرآة لذاته وكما كانت هى ذاتها مرآة لزوجها الالفى بك تماما كانت عايدة أيام حبهما الأول مرآة لذاته ؛ ومن ثم فظهورها يعد بقرب وصوله الى الحقيقة التى يفتقدها ، أى بقرب عثوره على عادل القديم المتكامل نفسيا . وعادل كان يرى نفسه دائما فى عايدة وطالما كان حبه

لعايدة نقيا صافيـا استطاع أن يحتفظ بكيـانه وقـدرته عـلى التكـامـل فينجـح فى عمله كمحقق ويحتفظ بتلك القـدرة الحدسية عـلى معرفـة الحقيقة من نـاحية ، ويحتفظ لنفسـه بصورة الإنسان الطبيعى المتكامل من ناحيـة أخرى . وإذ يشوب هذا الحب شوائب الشك تهتز تلك الصورة النقيـة الصافية للذات .

ويمثل ظهور سلوى فى اللحظات الأولى عودة عادل الى تمثل ذاته فى حبيبته القديمة عايدة أو فى علاقة الحب النقية الصافية التى لا تشوبها شائبة فتستـدعى سلوى الى الموقف الدرامى مشهد الحب المثـالى بين عـادل وعايـدة . . لا فى صورة رجعة الى الماضى على طريقة « الفلاش باك » وإنما فى صورة حضور حقيقى لهذا الماضى . الا أن هذا الموقف ذاته القائم على حضورية الماضى فى لحظة الحب الصافية لا يلبث أن يستدعى بالحتمية أيضا مشهدا آخر من الماضى هو مشهد اهتزاز صورة الذات وفيه يجابه عادل أمامنا على المسرح تلك اللحظة التى شك فيها فى سلوك حبيبته عايدة ، أو شك فى أن لها علاقة برجل آخر هو حسن فوزى .

وإذ ينبت هذا الشك يبرز موضوع الخيانة فى أفق العملية الدرامية المتوترة فيحدث اختلالا فى القيم ، فلا يعود عادل يتعرف على صورة عايدة التى يحبها ويسيطر التناقض عـلى

مشاعره فليحبها ويكرهها مائة مرة فى اليوم والساعة واللحظة الواحدة .

ومن ثم فان صفاء الصورة يهتز ، وينعكس هـذا أيضا على موقفه من نفسه فـلا يعود عـادل القديم من نـاحية ، وموقفه من سلوى ، فيبحث فيها عن صورة جديدة للتكامل النفسى الذاتى من ناحية أخرى ومن هنا حتمية أن يقع فى حبها لا بصفتها شبيهة لعايدة ، هذه المرة وانما بصفتها صورة جديدة للذات أو محـاولة لاستعـادة صورة الـذات والعثور عليها من جديـد . وإذا سلمنا بهـذه النقطة يصبـح البدء بالتحقيق مع زوال دون غيره ؛ وليس مع سلوى ذا أهميـة بالغة ومغزى خاصا ؛ فزوال هو الوجه الآخر لعـادل وهو يشبهه فى كل شىء ما عدا وعيه الأول بطبيعة السبب الذى جعله يفقد كيانه النفسى واحساسه بالحقيقة . .

* الهروب من الذات

إن زوال قد فقد هو الآخر صوته الذى يمثل كيانه كله ، كصيت أى فى عمله وكانسان أى فى حياته اليومية واحترامه لنفسه وقدراته كانسان . . ولذلـك فان عـادل عندمـا يبدأ المسرحية بـالتحقيق مع زوال فهـو إنما يبـدأ بالتحقيق مـع نفسه ، وهو إذ يحاول أن يستخرج من زوال المعلومات التى

تـوصله إلى قاتـل الألفى بك ، إنمـا يحـاول أن يستخـرج المعلومات التى توصله إلى قاتل ذاته (قتلا معنويا بالطبع) ولكن زوال وهو أيضا إنسان مقتول مثله مثل عادل والألفى بك ؛ ليس بالشخص القادر على إعطاء هذه المعلومات إلا فى حدود القائه الضوء على طبيعة المأساة نفسهـا ؛ مأسـاة فقدان الإنسان لكيانه أو لصورة الذات . إلا أن زوال منذ البداية يلقى بظله على عادل وعلى الموضوع الدرامى الرئيسى بأكمله ، من ناحية البناء ؛ لسبب أخطر وأهم . فزوال لا يبدأ مع المسرحية رحلة للبحث عن الذات وإنما نقابله منذ البداية وقد هرب منها ، والتجربة التى مر بها عندما اكتشف ليلة عرسه أن عروسه هدية ليست عذراء لم تسلمه فقط إلى أهتزاز الصورة الصافية للذات كما يجدها فى الحبيبة أو الزوجة كما هى الحال مع عادل ــ وإنما اسلمته إلى هروب كامل من المـاضى فلا يفقـد صوتـه فقط وإنما يفقـد اتزانـه نهائيا أو بالأحرى يفقد احساسه بالحاضر ولا تختـزن ذاكرتـه سوى صور وخيالات الماضى ، وهى صور وخيالات ترد إلى ذهنه فى صورة أجزاء متفرقة من مواويل غير متكاملة من تلك التى كان يغنيها أيام مجده القديم ؛ وهى تأتى اليه فى صورة أجزاء متفرقة لأنه فى حاضره غير قادر اطلاقا أن يصل إلى صورة من التكامل مهما أجهد ذهنه فى تذكر المواويل القديمة (والحقيقة

أنه لا يتذكرها وإنما تأتى الى ذهنه عفوا فى هذه الصورة الممزقة المتفرقة فقط) كما أن هذه الصور والخيالات تدور كلها تقريبا حول صورتين أساسيتين نابعتين من الخبرة الرهيبة التى صدمته ليلة عرسه وهما صورة العروسة فى نقائها وطهرها وجمالها العذرى وهى تصطدم وتتكسر على صورة الرمان الذى يسيل عصيره فى لون الدم على أرجل العرائس والعذارى فى حديقة وهمية أشبه بحدائق الجنة ، وقد يرتفع الدم أحيانا حتى يغطى أرجل العرائس فيصل الى الوسط . . الدم هنا هو دم العذرية بالطبع . ومن هنا سر شغفه بالعرائس وفزعه منهن وتصوره أنهن يضربنه بفحل الرمان وهى عملية تجرى فى ذهنه متلازمة فى اللحظة الواحدة . وإذ لا يبقى من زوال إلا هذا الظل الممزق من خيالات الماضى وتجاربه يصبح ، بجانب كونه شخصية مسرحية متكاملة لها حياتها ومأساتها الخاصة ، ظلا رهيبا للماضى يجثم على خشبة المسرح ، ويعطى لهذا التداخل بين الماضى والحاضر الذى يمر به عادل ويقوم عليه الموقف الدرامى ، صورته المجسدة . إلا أن وجوده أيضا كظل للماضى يشكل مفارقة درامية بين محاولة البحث عن الذات من خلال مواجهة الماضى والتخلى عن هذه الذات من خلال الهروب من الماضى . غير أن هذه الصورة من صور التداخل بين الماضى

والحاضر وما ينتج عنها من بحث عن الذات عند عادل أو هروب منها عند زوال لا تكتمل الا بالشخصية التى تكمل الثالوث المتشابه دراميا ، وهى شخصية لونا . فلونا أيضا قد مرت بتجربة الخيانة مع زوجها الأول وحبيبها الأول عـطا ومن ثم باهتزاز صورة الذات ولكنها بعكس عادل وزوال معا لا تواجه ماضيها بقصد استرداد التكامل ولا تهرب منه الى خيالات التكامل وانما هى تعتبره جزءا لا يتجزأ من الحاضر لا يمكن فصله عنه ، بل هو فى الحقيقة القوة الدافعـة التى تجعلها تستمتع باللحظة الحاضرة بل هى تمضى إلى أبعد من ذلك فتحتفظ دائما بالماضى فى صورة جميلة وهى عندها مجرد صورة وليست حقيقة ، ذكـرى أو حادثـة تذكـر منها فقط نواحى الجمال أو صورة فوتوغرافية تعلقها فى حجرتها وتبكى على الحبيب السابق فى نفس اللحظة تماما التى تقع فيها فى حب جديد ، فعنـدها أن تـداخل الـزمن شىء جوهـرى للمحافظة على صورة الذات وحمايتها من الاهتزاز وهى فى هذا تلقى بظلها أيضا على عملية تداخل الماضى والحاضر التى تشكل النمط الذى يقوم عليه البناء فى المسرحية كما يقوم عليه الصراع الدرامى بأكمله ، الا أنها أيضا تمثل مفـارقة حادة بين الماضى الذى يحتوى على تجربة الخيانة ومحـاولتها الدائمة للاحتفاظ به على أساس أنه صورة جميلة . غير أن

لونا تختلف عن كل من عادل وزوال فى أنها تسلم بـوجود الماضى دائما فى حياتها بل وتطلب من الحاضر دائما أن يطابق هـذا الماضى فتـطلب من منصور مثـلا أن يكيف مـلامحـه الجسدية حتى تشبه ملامح حبيبها السابق سامى . . وهى فى هذا تلقى ضوءا يتضمن مفارقة على عادل وسلوى . . فعادل لا يطابق سلوى بعايـدة أو بالمـاضى لمجرد أن يعيش هـذا الماضى كما سبق القول وإنما لكى يسترد كيانه المتكامل القديم من خلال حبه الجديد لسلوى ــ ومن هنـا تكتمل الأبعـاد الثلاثة للصورة الواحدة ، صورة تداخل الماضى مع الحاضر فى ثلاثة تنويعات مختلفة يمثلها كل من عادل وزوال ولونا . ولكنها تصب كلها ومع نهاية الفصل الأول فى عادل الذى يبـدأ مرحلة جـديد من مـراحل البحث عن الـذات وهى المرحلة التى يقع فيهـا بالفعـل فى حب سلوى ويعتقد أنـه استعاد كيانه القديم .

* اسقاط الماضى على الحاضر

وإذ تبدأ هذه المرحلة الجديدة فى خيال الظل يبدأ عادل فى اسقاط الماضى على الحاضـر بصورة عنيفـة فمنذ أصبحت سلوى صورة أخرى للذات فانها تتطابق ــ من هذه الناحية

فقط ـــ مع عايدة ومن ثم تنفجر فى وعى عادل تلك التجربة القاسية التى حدثت له فى الماضى مع عايدة والذى كان من شأنها أن تفقده احساسه بالحقيقة ، وتكامله النفسى أمامنا على خشبة المسرح فى موقف درامى يقوم أساسا على تداخل الماضى والحاضر بصورة تكاد تصل الى التوحيد بينهما فى عقل البطل ، فهو يرفض الكرافته التى اشترتها له سلوى بصفة هدية عندما تستدعى هذه الهدية الى الموقف صورة أخرى مطابقة هى الهدية التى أحضرتها عايدة وقالت عنها أولا أنها قماش فستان ثم عادت فقالت انها كوفية لأبيها ثم أخيرا كوفية له هو شخصيا بمناسبة عيد ميلاده . وإذ يصبح لهذا الموقف القديم من الماضى حضور حقيقى على خشبة المسرح ؛ فى الزمن المسرحى الحاضر ، يصبح من المحتم أن يرفض عادل هدية سلوى لأنها تطابقت مع عايدة فى عينيه بل وأصبحت هى خيال الظل . ويضيق الماضى الخناق على الحاضر ، ويضيق معه الخناق على عادل الذى يكاد يفقد الأمل فى أن يصل الى الحقيقة ، حقيقة ذاته وحقيقة مقتل الألفى بك معا ؛ فالماضى يهدد بأن يطمس الحاضر ويدمره ويدمر معه الأمل الذى لاح مع بداية حب عادل لسلوى فى أن يستعيد كيانه واحساسه بالحقيقة .

* مواجهة الماضى

واذ يصل عادل الى هذه المرحلة ، يصل زوال أيضا الى مرحلة مشابهة ، لا تختلف الا بمقدار اختلاف شخصية عادل عن شخصية زوال وموقف كل منهما من الصراع مع الزمن أى باختلاف قدرة كل منهما على مواجهة الماضى ، فزوال يفقد الآن احساسه بحاضره نهائيا ، وينسى زوجته هدية بعد أن كان فى الفصل الأول يتذكرها أحيانا وينساها أحيانا أخرى ، ونجده قد هجر فيلا الألفى بك الى حيث يعيش مع العرائس الوهمية فى حديقة وهمية ، يداعبهن ويحاول أن يختار أجملهن لتكون زوجة له فيصطدم بعصير الرمان الذى يرتبط فى ذهنه بالدم ، فيضربنه به أحيانا حتى يكسرن « نافوخه » علامة على التحطيم الكامل الذى أسلمته إليه مأساة ليلة عرسه ، أو يرى الدم وقد غطى نصفهن الأسفل فيزيده ذلك من شكه اللاواعى فى براءة وجمال الدمى التى ما أن يراها حتى يحتضنها فى حنان ويفرح بها ثم لا يلبث أن يكتشف فى عقله الباطن زيفها . إن زوال قد أصبح يبتعد لا شعوريا عن منزل الألفى بك الذى يضم هدية ، وراح يجوب الحقول المجاورة ويستقر فى « الخص » على الترعة ، فاذا ما جاء إلى المنزل فى بعض الأحيان راح يجوب الغرفات باحثا عن شىء ضاع منه ، وهذا الشىء الضائع هو الحقيقة التى لم يستطع

مواجهتها ليلة العرس الرهيبة ، وهى حقيقة ما أن يقترب من اكتشافها ولو شعوريا من خلال تعرفه على صورة العروسة فى هدية فى المشهد الذى تحاول هدية فيه أن تذكره بنفسها وبأنها هى زوجته حتى يولى عنها مرة أخرى حين لا يقوى على مواجهتها ويصرخ من أثر ضربة وهميةبفحل الرمان ضربتها له هدية وهى تتخذ فى ذهنه صورة العروسة .

* الماضى والقوة الدافعة

وعند ذلك يصبح التوحيد بين عايدة وهدية حتميا ، فاذا كان عادل وزوال قد ابتعدا عن الحقيقة وعن استعادة التكامل بقدر قربهما منها ، فان هدية تتطابق مع عايدة فى كونها الدافع الدرامى لخلق هذا الموقف الذى يقوم على تداخل الماضى والحاضر . ولا يهمنا هنا أن نعرف ما اذا كانت عايدة مذنبة أم لا . . وكذلك لا يهمنا أن ندين هدية على أساس سلوكها قبل أن تتزوج زوال ، والحقيقة أن المؤلف لا يدين ماضى عايدة وهدية ؛ بصفتهما ماضيا وانما يواجه عادل وزوال برؤ ياهما لهذا الماضى ، أما الماضى نفسه فيتخذ عند لونا صورة أخرى فلونا لا تستطيع أن تعيش حاضرها الا من خلال خلفية الماضى وبدون هذه الخلفية لا يصبح لحاضرها دلالة ولا معنى . . وهذا البعد هو فى حد

ذاته تعليق درامى على موضوع عادل وزوال . . فكما أن الماضى عند لونا هو القوة الدافعة التى تجعلها تستمتع بالحاضر ، وكما أنها لا يمكن أن تعيش تجربتها بدونه فإن تجربة تداخل الزمن التى تعيشها تخلق مفارقة درامية مع محاولة كل من عادل وزوال لمواجهة هذا الماضى وإدانته . وإذ تحكى لونا للدكتور منصور قصة حبها لزوجها الأول عطا وخيانته لها ؛ نجدها على النقيض من عادل ، غير واعية بخيانة عطا وإنما تعتبرها مزيدا من الحرص على نقاء علاقتهما ودفع كل شوائب الشك عنها . فهى ترى أن عطا كان يغلق عليها الباب لأنه يغار عليها وليس لأنه يخونها مع صديقاته الموديلات . وهنا يصبح الماضى صورة جميلة وليس صورة بشعة كما هى الحال مع عادل وزوال . . إلا أن لونا لا تتصالح مع الماضى لمجرد أنها عميت عن خيانة زوجها وإنما هى تحمل فى تكوين شخصيتها هذا التصالح لأنها تعرف جيدا أن « الحاجة اللى فاتت . . بتفتكر أنها ماتت . . لكن فى الحقيقة هى عايشة . . بس مقفول عليها » والماضى عند عادل وزوال يعيش لكن كلا منهما اختار أن يقفل عليه صدره . . أما هى فاختارت أن تفتح صدرها للماضى . . وتعطيه الحياة الدائمة فى كل تجربة جديدة تمر بها . فهى فى هذه المرحلة من تطور عادل وزوال لا تواجه الماضى وانما تعيشه بالفعل من خلال الحاضر . .

* نموذج مختلف

وبينما يواجه عادل الماضى بكل بشاعته ويسقطه على الحاضر . يواجه زوال أيضا الماضى بكل بشاعته مواجهة حقيقية حين ترتدى هدية بايحاء من سعاد ابنة الالفى بك فستان الفرح ، وفى لحظة الادراك أو الاكتشاف المأسوى هذه يتم الانفجار ويقتل زوال هدية ولكنه ما أن يقتلها ويسترد كيانه حتى لا يقوى على مواجهة الماضى مرة أخرى فيصاب بالخرس ويتحطم نهائيا أمام عينى عادل ، وفى تحطمه هذا يصبح نداء دراميا لعادل . . فبموته المعنوى يهب الحياة لعادل الذى يخوض تجربة قتل زوال لهدية بنفس العنف الذى يخوض به تجربة مواجهة ماضيه فيصمم على أن يعرف الحقيقة وأن يسترد كيانه . .

* المرحلة الأخيرة

ومن هنا يبدأ عادل مرحلته الأخيرة وهى التى تقوم على التحقيق البوليسى بكل معنى الكلمة . . وهو تحقيق دقيق جدا مع جميع أفراد العائلة ، والغرض منه ظاهريا أن يصل عادل الى حقيقة مقتل الألفى بك ولكنه يهدف فى الواقع الى فصل التطابق بين عايدة وسلوى . . اذ إن صورة الحب النقية الخالصة مع سلوى إذا وجدت عاد لعادل احساسه

القديم بالحقيقة كما عاد اليه كيانه وتكامله النفسى . . فى هذا التحقيق سيتجه عادل بنموذج مختلف للعلاقة بين الـرجل والمرأة ، نموذج يقوم على النقاء والاكتمال الذى تحققه العلاقة بين سعاد وزوجها حسن لأنهما اختارا أن يتخلصا من الماضى نهائيا وأن يعيشا فى الحاضر فقط . . رغم أن علاقة كل منهما بالآخر تضرب بجذورها فى الماضى أيضا فكل منهما له ماضيه الذى يتم الغاؤه نهائيا منذ اللحظة الأولى التى يتم زواجهما فيها . . وهما فى هذه المرحلة الثالثة من مراحل تطور البطل يمثلان موضوعا دراميا معارضا لموضوع اسقاط عادل الماضى على الحاضر . . فإذ نرى جن عادل يصل إلى آخر درجة من درجات تداخل الزمن نجد أن حسن وسعاد يحتفظان بكيانهما وبتكامل علاقتهما ونقائها . . ذلك الذى يبحث عنه عادل طوال الحدث . .

وإذ يواجه عادل هذه الصورة المعارضة تتكشف له الحقيقة شيئا فشيئا ولكنها تتكشف بصورة عكسيـة ؛ فبدلا من أن يؤمن مع حسن وسعاد أن كل شىء فى الماضى ينتهى ولا يعود له أثر يمعن فى اصراره على اسقاط الماضى على الحاضر فيذهب الى حد اتهام سلوى بأنها هى القاتلة . . قاتلة الألفى بك وقاتلته معا ومن ثم يصل تطابق الزمن وتطابق صـورة عايدة وسلوى بوصفهما مرآة للذات إلى قمته ؛ إلا أن تصور

عادل الأخير أنه قد وصل الى الحقيقة يصطدم بمحاولة سلوى لأن تفديه بروحها وتسلم رقبتها للمشنقة لكى توهمه أنه فعلا قد استعاد كيانه وهنا يتم خلق المفارقة الكبرى الرئيسية التى تلقى ضوءا على الحدث السابق بأكمله وتدفع بالحدث الى نهايته وهى التى تتمثل فى عدم عثور عادل على الحقيقة فى نفس اللحظة التى يظن فيها أنه قد وجدها . . ومن هنا أيضا تحدث تلك الهزة الكبرى فى موقفه من سلوى . . فعند هذه النقطة يصبح التطابق بين عايدة وسلوى مستحيلا . ويصل عادل الى لحظة التكشف التى مر بها زوال من قبل . . ولكنه هنا تكشف من نوع غريب . . تكشف للماضى كله . . وتخلص من صورته البشعة ومن ثم يغفر عادل هذا الماضى ، وبهذه الطريقة فقط يتخلص منه نهائيا من ناحية وتكشف للمستقبل الذى تعود فيه صورة الحب المتكامل النقى مع سلوى . . ومن ثم يعود الى اكتشاف الذات من جديد فى سلوى .

وعلى طول الحدث يقف الدكتور منصور فى موقف الكورس أو المعلق الدرامى . . لأنه هو الشخصية الوحيدة التى يمكن أن نعتبرها منفصلة عن الحدث وإنما تنظر اليه عن بعد وتراه رؤ ية موضوعية بحتة ، ولذلك فهو الوحيد الذى يدرك منذ البداية أن أخاه الألفى بك قد قتل نفسه بيده حين

كـان يتعـاطى الأدويـة التى تضمن لـه دائـما الـرجعـة الى الماضى . . وكذلك فهو يكاد يدرك أن عادل أيضا هو قاتل ذاته . . ويحاول أن يساعده على اكتشاف الحقيقة وتأكيدها بأن يبعث بعينات من الأدوية التى كان يتعاطاها الألفى بك لكى تحلل ويثبت بما لا يقطع الشك صدق نظرته . . وهو يكتسب صفته كمعلق خارجى على الحدث لأنه هو الوحيد بين أشخاص المسرحية الذى ليس له أى ماض وانما يعيش دائما فى المستقبل . . وهو يدخل خشبة المسرح ويخرج منها وهو يعرف ما كان يحدث قبل دخوله ثم يعلق عليه .

الممثلون المصريون
من خلال ثلاث مسرحيات !!



الممثلون المصريون
من خلال ثلاث مسرحيات !!

الأداء التمثيلي من الأمور التي لا تأخذ حقها من النقد والتحليل عند الكتابة عن أي مسرحية .. ومن واجبنا أن نلتفت قليلا إلى هؤلاء الذين يحملون المسرحية على أكتافهم ليلة بعد ليلة .. فالمخرج والمؤلف ينتهيان من مهمتهما على الأكثر مع انتهاء البروفات أما الممثل فيظل دائما الوسيط الذي يوصل رؤيا المؤلف والمخرج معا .. بل ويخلقها كل ليلة على المسرح بالحركة والصوت والانفعال والايماءة ..

ومن خلال الممثل أساسا نرى العمل في مجموعه ولذلك فعلينا أن نتوقف قليلا لنرى ماذا يفعل هؤلاء الممثلون وما هي وسائلهم في توصيل المسرحية إلى الجمهور .. وما الجديد الذي يقدمونه من فنهم من خلال ثلاث مسرحيات عرضت في مواسم ماضية .

والأساس في فن التمثيل هو تجسيد الشخصية أو خلقها على المسرح عن طريق الربط بين الحركة والايماءة وتلوين

الصوت ومن خلال هذه العناصر الثلاثـة مجتمعة يستـطيع الممثل أن يقدم صورة معينة هى الدور . . والممثل المحترف قد يربى فى نفسه بعض اللوازم التى تميزه عن غيره حتى لنكاد أحيانا نراه فى عدد من المسرحيات المختلفة البناء والمختلفة الحدث وكأنه شخصية واحدة . . وهذا ينحـو بالممثـل أن يتجمـد فى نمـوذج معــين ، ويكيف مـواهبــه لأداء هـذا النموذج . الا أن الممثل المحترف الجيد هو الذى يستطيع أن يجعل من نفسه وترا تعزف عليه كل الألحان بل ولابـد أن يتكامل مع جميع أجزاء المسرحية الأخرى من شخصيات وجو عـام وديكور ومـلابس ويكيف أداءه ليس فقط مع طبيعـة الدور وانما أيضا مع طبيعة الصراع فى المسرحية . . ثم هو أساسا لابد أن يحقق بينه وبين الجمهور نوعا من التواصل الذى ينتج عنه لدى الجمهور سلسلة من ردود الأفعال ليس فقط بالنسبة لـدوره وحده وانمـا أيضا بـالنسبة للمسـرحية ككل . . وعلى ضوء هذ المبدأ العام ينقسم فن التمثيل إلى مدارس عديدة ليس هنا مجال مناقشتها وإنما يهمنا فقط منها مدرستان تتناقضان معا لأنهما تهدفان إلى إحداث ردود فعل من نوع مختلف لدى جمهورهما . . . أولاهما مدرسة تدعو إلى تقمص الممثل لشخصية تقمصا كاملا وتضم هذه المدرسة تعاليم المخرج الروسى العظيم ستانسلافسكى وأتباعه من

ممثلى مدرسة « الميثود » أو « المنهج » الأمريكية وزعيمها المخرج اليا كازان ، وثانيتهما « المدرسة الملحمية » التى تدعو إلى أن لا يهدف الممثل إلى إحداث ارتباط شعورى أو عاطفى بين الممثل والجمهور وانما فكرى فقط . . ولذلك فالانفعال الداخلى فى هذه المدرسة غير مهم أهمية الأحداث كرد فعل فكرى لدى الجمهور إزاء ما تقوله المسرحية . . وذلك من خلال أفعال الممثل وليس انفعالاته . .

وتكنيك مدرسة ستانسلافسكى الروسية هو تقريبا نفس تكنيك مدرسة « المنهج » الأمريكية الذى يعتمد على التقمص التام ومعايشة الممثل للدور الذى يلعبه معايشة كاملة من خلال الاسترجاع الشعورى للحظات مشابهة فى حياة الممثل نفسه للموقف الذى يمثله وهو ـ بشكل عام ـ التكنيك الذى يستخدمه معظم ممثلينا الكبار . . فهؤلاء الممثلون قد تدربوا على الأداء من خلال نصوص إما كلاسيكية (ليس بمعنى انتمائها للمدرسة الكلاسيكية وإنما بمعنى انتمائها لأعمال التراث الكبيرة) أو نصوص واقعية . . من المسرح المصرى الحديث . . وكلها تتطلب من الممثل التوصل الشعورى باستخدام الصوت والحركة لتجسيم الأفعال .

وهناك تطور واضح فى هذا الفهم الجديد . . فمثلا

حمدى غيث وسميحة أيوب ممثلان كبيران كانا يعتمدان على اظهار مواهبهما فى الإلقاء ــ وهى مـواهب كبيرة فى تجسيم الشخصية ، وهما من الممثلين الذين عادة ما يقومون بأدوار البـطولة المـطلقـة فى المسـرحيـات التى تعـطى مثـل هـذه الفرصة . . « كماكبث » شكسبير و « جميلة » عبـد الرحمن الشرقاوى اللذين مثل حمدى غيث بطولتهما . . وكندم سارتر وسبنسة سعد الدين وهبه أو مسرحياته الثلاثة الأخيرة التى مثلتهـا سميحة أيـوب . . هـذه المسـرحيـات التى تعـطى بطولات مطلقة وتعتمد على شخصية رئيسية كان الأداء فيها يتطلب أن يتعاطف الجمهـور مع البـطل أو البطلة أو عـلى الأقل يعانى معه مشاكله . . ولذلك فالطريقة التى كان يتبعها حمدى غيث مثلا حتى عرف بها هى محاولة التأثير من خلال روعة الإلقاء وفخامة الصـوت (وهو مـوهبة طبيعيـة لدى حمدى) وأيضا من خلال مواهبه الجسمية الطبيعية من قامة مشدودة وتجسيم للمعانـاة من خلال إشـارات الأيدى . . الخ . أما فى مسرحية « بلدى يا بلدى » فنحن نرى حمدى غيث جديدا إلى حد كبير . . عندما يلعب شخصية السيد أحمد البدوى . إن هذه الشخصية لا تعبر عن مكوناتها فى البناء العام للمسرحية من خلال الأعمال كما هو الحـال فى الكلاسيكيات أو حتى المسرحيات الواقعية وإنمـا من خلال

انطباق الشخصية على الفكر الذى تمثله . . فالسيد البدوى هنا هو الرسالة التى ينادى بها والرسالة هى السيد البدوى . . أما صورة السيد البدوى التى يوصلها تلاميذه إلى أبناء الشعب فهى التى تحقق المفارقة التى يقوم عليها الموقف المسرحى كله . . المفارقة « بين اللى عاوزين نعمله وبين اللى فعلا بيكون » . . وعلى مستوى التوحيد بين الشخصية والرسالة يخرج حمدى غيث عن طريقته المعروفة فى الأداء ليعطينا هذه المسحة من القدسية التى تميز الشخصية بدون أن يعطينا الفرصة لكى نتأمل مشاعره الداخلية أو حياته الباطنية (وهى مهمة يوكلها المؤلف إلى الراوى) . . وحمدى غيث يحتفظ بهذه القدسية التى تعطى للشخصية والرسالة معا أهميتهما داخل الحدث من خلال الحركة الجسمانية التى تتسم بتحريك جسده فى خطوط مستقيمة كالجلوس مستقيم الظهر أو الوقوف مشدود القامة . . وهذه الخطوط المستقيمة تعطى الاحساس بالصلابة الفكرية والعاطفية معا . .

وكذلك الحال مع سميحة أيوب فى مسرحية « دائرة الطباشير » التى عرضت بالمسرح القومى . لقد تعودنا من سمحية أيوب التقمص الكامل عن طريق تعبيرات الوجه الانفعالية وتفاوت طبقات الصوت وانعكاس الشعور الداخلى على الحركة الجسمانية . . الا أنها فى « دائرة الطباشير » قد تخلت عن هذا كله لتعطينا أداء يحتفظ بالمسافة

العاطفية بين الجمهور والشخصية . . وجروشا شخصية تعبر عن مكوناتها من خلال الفعل والفعل فقط ومن هنا لابد لتمثيلها من أن تجبر الجمهور أن يتخذ حيالها موقفاً فيه شيء من الحياد الذى يجعله لا يتعاطف مع معاناتها من أجل الطفل ميشيل وإنما يصل من خلال أفعالها إلى الموافقة على قرار ازدك الأخير بأنها أحق بالطفل من أمه الحقيقية . . وهذا الحياد الشعورى إزاء الشخصية هو أساس فى بريخت ولذلك فان « أداء سميحة أيوب كان يتسم بالهدوء فى نبرات الصوت والاقلال من الحركة الجسدية وعدم اظهار الانفعال الداخلى فى الصوت أو تعبيرات الوجه معا يجعلنا لا نحس بآلام جروشا بقدر ما ندرك شخصيتها من خلال أفعالها ، وهو الهدف الذى يقصد إليه بريخت ، كما يحدث مثلا فى مشهد اللقاء مع حبيبها سيمون شاشانا على حافة النهر . . وهو موقف تمر فيه الشخصية بقدر كبير من المعاناة حينما تضطر إلى أن تتخذ قرارا هاما وهو أن تعترف للجنود الصينيين ببنوتها للطفل مضحية بحب سيمون لها . . فى هذا المشهد لم تبك سميحة أيوب مثلا ولم يرتفع صوتها بالصراخ عند انصراف سيمون ولم تعبر باشارات اليدين عما يعتمل فى قلبها من عذاب وإنما تركت للمتفرجين أن يستخلصوا هذه المعاناة من خلال الفعل . . وهو هنا عملية اتخاذ القرار ذاتها . . .

وهناك أدوار تتطلب إحداث ارتباط عاطفى وشعورى بين الشخصية والمتفرج مثل دور الملوانى فى « بلدى يا بلدى » أو دور أزدك فى « دائرة الطباشير » وعلى اختلاف وظائف هذه الأدوار فى مسرحياتها فالمقصود بها أن تخلق لدى المتفرج حالة شعورية ولا تدفعه لأن يجلس على كرسيه ليحكم عليها من الخارج ، فالملوانى مثلا يلخص فى « بلدى يا بلدى » معاناة شعب بأكمله . . وهو يلخصها إما عن طريق الصورة التى تتخذ شكل الحكم أو شكل الحكاية . . ثم يتبع هذه الصورة بصرخة من الأعماق هى بلدى يا بلدى . . وهذا التعبير الرمزى بالصورة وبالصرخة هو انعكاس لكمية هائلة من العذاب والمعاناة التى تظل عند الملوانى داخلية مكتومة ولكن وجودها يجب أن يكون محسوساً باستمرار كالظل الذى يسيطر على المسرحية بأكملها . .

ومن هنا كان أداء عبد الله غيث يتميز بالحركة الدائرية المصحوبة بامتقاع الوجه وحركة اليدين إلى أعلى دائماً تعبيراً عن أقصى درجات التوتر . وهو عندما يتكلم يخرج هذا التوتر على شكل « كريشند » أو طبقات صوتية متتالية الارتفاع تصل فى النهاية إلى أقصاها عند صرخة « بلدى يا بلدى » . . أما شخصية ازدك عند بريخت فهى شخصية متعددة الجوانب . . فازدك لص وجبان ووصولى يرتفع

بالصدفة المحضة إلى منصب القاضى . . ولكن طريقته المبتذلة فى توزيع العدالة هى طريقة محببة لأن فيها شيئا من الكوميديا الناشئة عن اتخاذه سمت القاضى بينما هو لا يفقه حرفا واحدا من القانون . . ورغم انحطاطه فازدك شخصية سليمة النية مباشرة فى انفعالاتها دون التواء . . وكل هذه الأبعاد المختلفة استطاع شفيق نور الدين أن يحققها بتنقله فى سهولة بين انفعالات من أنواع مختلفة . . كالخوف مثلا فى مشهد انتخاب القاضى والجشع فى مشهد قبوله للرشوة وكالشهوة فى مشهد غزله للفلاحة . . ويؤدى شفيق نور الدين هذا التنقل بين مختلف الانفعالات عن طريق تكييف نفسه حركيا وجسديا وصوتيا للموقف الذى يقابله والشخصيات التى يواجهها . . فهو مثلا فى مشهد الجنود يتكوم على الأرض ويتقوقع مما يعطى الاحساس بالخوف وفى مشهد قبول الرشاوى يفرد جسده على منصة القضاء ويقيم علاقة وثيقة بينه وبين الديكور كأنه يتخذ منه رمزاً لسلطانه كقاض وهكذا . هذا التنقل بين انفعالات مختلفة من شأنه أن يربط الجمهور بالممثل فى علاقة عاطفية وبالتالى يجعله يأخذ صف ازدك فى حكمه الأخير فتصل بذلك الرسالة التى تريد المسرحية أن تقولها . .

ولكن الحركة الصوتية والجسمية ليست الوسائل

الوحيدة فى التعبير فهناك أيضا العلاقة التى يقيمها الممثل بينه وبين قطع الديكور مثلا . . أو حتى الملابس وذلك لتجسيد الموقف تجسيداً كـاملاً ، ولا أعتقـد أن بعض ممثلينا كـانوا يدركون وجود هذه العلاقة فيما مثلوه من قبل بسبب تعودهم عـلى الفكـرة القـائلة بـأن التمثيـل هـو تعبـير بـالصـوت وبالانفعال . . وفى المواسم القريبة أدرك ممثلونا هذه العلاقة التى تـربط الممثل بـالديكـور . . خذ مثـلا ارتبـاط شفيق نور الدين بكـرسى القضاء أو خـوفه من منـظر المشنقة فى « دائرة الطباشير » . أو خذ أيضا الربط الذى أقامته سهير البابلى فى دور فاطمة بنت برى فى مسرحية « بلدى يا بلدى » بالشازلونج الذى تنام عليه وتلف حوله فى حركة دائرية فى مشهـد إغـرائهـا للسيـد البـدوى . . فهى هنـا تستخـدم الشازلونج كأداة مساعدة للتعبير عن رغبتها التى ظلت تعتمل فى نفسها طويلا فى تحقيق الاتصال بينها وبين رجل يستعصى عليها . . وخذ أيضا استخدام محمد نوح البـارع فى نفس المسرحية للعصا التى يمسكها فى يده أثناء غناء المداحة . . أو استخدام توفيق الدقن لبطنه التى تضخمها المـلابس فى مسرحية « دائرة الطباشير » تضخيما كاريكاتوريا . . ومشيته والتفاتاته التى كان يـراعى فيها أن تؤدى مـلابسه وقنـاعه وظيفتها فى تصوير شخصية كازبيكى .

والأداء الكوميدى فى أساسه يجمع بين الطريقتين اللتين سبق ذكرهما . . فبينما يجب على الممثل الكوميدى أن يتقمص الشخصية التى يمثلها تقمصا كاملا ويلم بجميع حالاتها الشعورية فلا يجب أن يحدث بينه وبين جمهوره ارتباط عاطفى بل يجب أن يحتفظ بالمسافة الشعورية بينه وبين الجمهور حتى لا يتعاطف هذا الجمهور مع الشخصية بقدر ما يضحك على نقائصها أو شذوذها عن المألوف . . وهذا التكنيك يتبع عادة فى المسرحيات التى تغلب فيها الشخصية الكوميدية على الموقف الكوميدى . . أما تلك المسرحيات التى تنبع فيها الفكاهة من الموقف أكثر من نبوعها من الشخصية فهى لا تطلب من الممثل أكثر من تأكيده للتناقض الذى غالبا ما يخلق الفكاهة فى مثل هذه المسرحيات . . وفى النوع الأول تكون المبالغة فى الأداء أساسية لخلق هذا البعد العاطفى . المبالغة الجسدية والمبالغة فى الالقاء معا . . وفى النوع الثانى لا تكون المبالغة أساسية وإنما الأساس هو قدرة الممثل فى تجسيم التناقض فى الموقف . . وعلى ضوء الإمكانيات الكوميدية فى النوع الأول يصبح أداء شويكار مثلا فى « سيدتى الجميلة » مثالا على مايمكن للممثل الكوميدى أن يفعله بالشخصية الكوميدية . . فهى تصور تلونات شخصية النشالة « صدفة » ليس فقط عن طريق

التموجات الصوتية المعروفة فى لهجة بنت البلد وإنما أيضا عن طريق الحركة الجسمية المبالغ فيها والحيوية الزائدة مع استخدام جميع أعضاء الجسم من أطراف وجذع ورأس فى حركة دائبة . . ومن هنا جاء أداؤ ها متفقا تماما مع طبيعة الشخصية كما أعطت الفرصة لممثل دور البطولة أمامها فؤ اد المهندس (كمال) لكى يظهر التناقض فى رسم شخصية بينه وبين صدفة . . وهذا التناقض بين كمال الارستقراطى المهذب معلم الاتيكيت وبين صدفة يخلق فى حد ذاته موقفا كوميديا . . والحقيقة أن فؤاد المهندس قد احتفظ بهذا التناقض من جانبه عن طريق الهدوء فى الأداء والاتزان فى الحركة بدون اللجوء إلى حركات البانتومايم أو الفارس التى اعتادها فى مسرحياته السابقة كطريقته الهزلية فى المشى أو الرقص مثلا كما كان يمارسها فى مسرحية مثل « أنا فين وانتى فين » ومعظم مسرحياته الأخرى . . وعلى هذا المستوى فان فؤاد المهندس فى « سيدتى الجميلة » قد حقق انتصارا ملحوظا على نفسه اذ استطاع أن يضحكنا بالشخصية نفسها وليس بحركاته .

والحدث فى مسرحية « على جناح التبريزى وتابعه قفه » هو من النوع الذى يعتمد على التناقض فى الموقف وليس على خلق الفكاهة نتيجة لادراكنا لشذوذ الشخصية عن

المألوف . ولذلك فان الممثلين الرئيسيين أبو بكر عزت وعبد المنعم ابـراهيم جعلا مهمتهـما الرئيسيـة هى تـأكيـد هـذا التناقض بالابتعاد أولا عن تكنيك المبالغة فى التصوير ثم ثانيا بـالاضحـاك من خـلال الخصـائص النفسيــة للشخصيـة ذاتهـا . . فشخصية عـلى جناح مثـلا تقـوم عـلى المفـارقـة الكوميدية بين أغداق على جناح للمال عـلى الفقراء وبـين إمكانياته الفعلية . . وأبو بكر عزت يؤكد هذه المفارقة عن طريق إجبار المتفرج على تصديق أوهامه بتجسيم صور ذهنية معينة كصورة السياط الوهمى أو صورة القافلة التى لا وجود لها ، فهو يؤدى دوره كأنما يفكر بالصورة وعندما ندرك أن هذه الصورة التى يـرسمها أمـامنا هى مجـرد وهم أو خيال يدفعنا الممثل إلى الضحك ، وهو كما قلت ضحكا نابعا من المـوقف ذاته . . وكـذلك عبـد المنعم ابراهيم فى دور قفـة لا يجعلنا ننسى أنه الإسكافى الفقير الذى رمت به الأقدار فى طـريق على جنـاح . . وهـو فى مشيتـه بخـطوات قصيـرة واحتفاظه بالمسافة الاجتماعية دائما بينه وبين التبريزى عن طريق نبرات الصوت الخفيفة عندما يكلمه والانحناءة الخفية التى تميز وقفته أو مشيته أمام التبريزى رغم أنه يعلم بحقيقة أكاذيبه إنما يجعل أداءه مطابقا تمـاما لمتطلبات الفكـاهة فى الموقف .

ويبقى بعد ذلك ان نقول إن ممثلينا قد أدركوا أن الأداء التمثيلى الجيد لا يكمن فقط فى اتباع تكنيك التقمص أو فى روعة الإلقاء إنما يكمن أساسا فى تكامل الشخصية مع الحدث العام فى المسرحية . . فالممثل هو لحن واحد من مجموعة ألحان كثيرة تتوافق وتتناقض ويكمل بعضها البعض لتكون السيمفونية الكاملة أو المسرحية فى مجموعها . .

الثورة بالحب
فى المسرح الحديث



الثورة بالحب فى المسرح الحديث

تنبع الاتجاهات المسرحية المعاصرة فى العالم الغربى ــ وخاصة فى أمريكا ــ من حركة الشباب الثائر ضد التكنولوجيا ــ وضد المؤسسة العسكرية الصناعية التى تدفع بآلاف الشباب إلى الموت فى حرب غير عادلة لا يؤمنون بها مثل حرب فيتنام ؛ وضد محاولة هذه المؤسسة التحكم فى أقدار الشعوب وحريتها . . قامت ــ باختصار ــ لتقاوم ما يسمى فى كلمة واحدة « بالنظام » الحضارى القائم الآن فى العالم الرأسمالى . وكلمة « النظام » هنا تعبر عن جميع أركان التركيب السياسى والاخلاقى والاجتماعى والسلوكى والثقافى (بما فى ذلك العلم والتكنولوجيا) الذى يتحكم فيه الكبار ممن هم فوق الثلاثين فى عالم اليوم . قامت حركة الشباب فى العالم الغربى لتقاوم كل هذا وتثور عليه . ولتقف مع حرية الإنسان ضد عوامل القهر . ولم يكن العنف هو وسيلتهم إلى الثورة ــ بل كانت لهم وسيلة واحدة هى . . الحب .

وإذا كان العالم المعاصر قد فقد القـدرة على الحب فى اندفاعه وراء التقدم ــ التقدم العلمى والتكنولوجى الساحق ــ فإن هؤلاء الشباب ــ قد وجدوا أن الحب هو وسيلة العالم الوحيدة لاستعادة التوازن . ليس حب الرجل للمـرأة . . وإنما الحب بمعناه الشامل كقيمة أساسية من القيم الإنسانية العليا . . وما المسرح المعاصر فى أمريكا وأوروبا الغربية إلا تعبيراً عن هذه الثورة . . تعبيراً عن الحـاجة إلى استعـادة الحب . . السخرية مما أوصلتنا إليه الحضارة المعاصرة المعقدة من امتهان للقيم الإنسانية العليا ومن أهمها الحب والحرية .

وكانت بدايـات الثورة فى أواخـر الخمسينات وأوائـل الستينات مع ظهور حركة « البيتنيك » وهم نوع من المنشقين على المواصفات الاجتماعية والسياسيـة السائـدة وعلى قيم المجتمـع البورجـوازى . . وكان « البيتنيـك » يعبرون عن سخطهم على القيم ــ البورجوازية باتخاذ موقف المنفصـل انفصالاً تامـاً عن المجتمع . . « فـالبيتنيك » حـر فى نفسه يفعـل مـا يشـاء ويعبـر عن الانشقـاق بـواسـطة الملبس والمسلك . . وفى النهاية فرد لا ينخرط فى مجموع ــ حتى ولو كان هذا المجموع يتكون من زملائه « البيتنيك » . . وكان يشعر فى قرارة نفسه أنه حامل شعلة القيم الإنسانية الضائعة وممثليها فى عالم خلا من هذه القيم ــ قيم مثل الحرية وحق

الإنســان فى التعبـير عن آرائــه والمســاواة بــين البشــر والأجناس . .

ومع الستينات الأخيرة كانت الثورة التكنولـوجية قـد حققت من الانتصارات العلمية ومن نواحى التقدم المادى فى عشر سنوات ما لم تحققه البشرية فى كل تاريخها الطويل . . والمفارقة التى نتجت عن هذا التقدم الهائل تتمثل فى اتساع الهوة بين « النـظام » الحضارى المعقـد الذى خلفتـه الثورة التكنولوجية ومن يستفيدون منها من المتحكمين فى المؤسسة العسكرية الصناعية وبين الفرد العـادى . خاصـة الشباب الذين يبحثون عن تحقيق ذواتهم من خلال العودة إلى قيم الحب والحرية والإخاء ، ثم تطورت الحركة لتصبح موقفاً هو فى جوهره فلسفة محددة ضد القهر ؛ وضد الموت بلا معنى فى حرب قذرة يشنها التحالف الرأسمالى العسكرى الامريكى فى فيتنام . واتخذت هذه الحركة « الزهرة » رمزاً لها وهى رمز الحب والسلام الذى افتقده العالم فى حضـارة التكنولـوجيا المعقدة المركبة ــ واتخذت من اصطلاح « قوة الزهرة » شعاراً لها ، وهو اصطلاح يعبر عن الحاجة الملحة إلى استعادة الحب وضرورة مقاومة القهر والسلاح بقوة الزهرة والحب .

ومن الجانب الآخر قامت حركة الشباب أيضـاً نتيجة لاحساسهم العنيف بفقدان « البراءة » فى العالم المعاصر . .

فقد أصبح العالم نتيجة لظهور أقمار الاعلام الصناعية ووسائل الإعلام المختلفة ومن أهمها التليفزيون مجرد « قرية الكترونية » كما يقول مارشال ماكلوان . . قرية يطلع سكانها على أسرار بعضهم البعض ويستطيع الفرد منها أن يشاهد القتل والموت على شاشة التليفزيون وهو يحدث على بعد مئات الأميال من حجرة الصالون التى يسترخى فيها ــ وبالنسبة لأمريكا بالذات ــ وهى المنبع الأول لحركة الشباب فى العالم الغربى ــ شاع الاحساس بفقدان البراءة نتيجة لخيبة الأمل فى الحلم الامريكى . . لقد كان الحلم الأمريكى مبنياً على صورة شعرية لهذا العالم الجديد الذى يتيح بإمكانياته الطبيعية الهائلة فرصة السعادة أمام الإنسان فى أرض بكر . . وكانت صورة أمريكا فى هذا الحلم المثالى هى صورة جنة عدن التى يسخرها الإنسان لإسعاده عن طريق العمل . . ولكن سرعان ما تحول البحث عن السعادة فى هذا العالم البكر إلى بحث عن المال ؛ وأصبحت السعادة مرادفة للثروة ؛ وتحولت البراءة التى تتميز بها الحياة فى عالم بكر إلى إحساس عميق بالتلوث ؛ كما تحولت صورة أمريكا الزراعية التى يحولها أبناؤ ها إلى جنة عن طريق غزوها بالعمل المثمر إلى تلك القلعة الصناعية التى وصلت إلى مداها فى مجال تكنولوجيا الفضاء . . وعندما وضع أول إنسان أمريكى

قدمه على أرض القمر كـان الحلم الأمريكى قـد تحول إلى ثقوب فى كروت الحاسب الالكترونى كما تحول أبطال الماضى الذين غزوا الأرض الأمريكية البكر على جيادهم إلى مجرد نماذج لشخصيات رعاة البقر .

* الحب والبراءة والمسرح

نشأ عن هذا الإحساس بالقهر وفقدان البراءة فى عالم التكنولوجيا المعاصر المعقد عـدة اتجاهـات مسرحيـة نابعـة مبـاشرة من حـركة الشبـاب يمكن أن نطلق عليهـا جميعـاً اصطلاح « المسرح المناهض » أو « مسرح المقـاومة » . . . والسمة الرئيسية التى تشترك فيها هذه الاتجاهات المسرحية المعاصرة فى العالم الغربى هى المقاومة . . « مقاومة » النظام الرأسمالى العسكرى والقيم البورجوازية والتكنولوجيا التى أفقدت الإنسان بـراءته . . وفى داخـل هذا الاتجـاه العام ظهرت عدة حركات مسرحية مثل « المسرح الحى » الـذى يتولى إدارته جـوليان بيـك وجوديت مـالينا . . . والمسـرح السرى الذى يكتبه ويخرجه مجموعة من الشباب الساخطين على « الإدارة » و « النظام » الأمريكى . . ويرفضون جميع أساليب التفكير التقليدية بما فى ذلك خشبة المسرح نفسهـا والعمـارة المسرحيـة التقليديـة . . ولذلـك فهـم يقـدمـون

مسرحياتهم فى الجراجات القديمة والكنائس المهجورة وحتى الشوارع والميادين على طريقة الحاوى الذى يلتف حوله المشاهدون فى بلادنا . . وظهر أيضاً معمل جروتوفسكى المسرحى . . وجروتوفسكى فنان بولندى نشر تعاليمه المسرحية فى أمريكا والعالم الغربى وحاول من خلال « العمل المسرحى » أن يستثير فى المشاهدين إحساسهم بالقيم الإنسانية الخالدة والباقية عن طريق التعبير عن اللاوعى الجماعى والنماذج البشرية والسلوكية الخالدة التى ترقد فى هذا اللاوعى . . ويربط بين هذه الاتجاهات جميعاً الاحساس بأن المجتمع لابد أن يعود إلى حالة الصفاء والحرية التى تميز جنة عدن . . وهى فى جوهرها رمز للعالم الخالى من الإحساس بالذنب والخالى من الحواجز التى تعوق الإنسان عن تحقيق حريته وعن الاتصال بالآخرين . انه فى أساسه مسرح يدعو إلى الثورة . . ولا وسيلة للثورة إلا بالحب .

* الجنة الآن

والنموذج الذى يعبر عن هذا الموقف فى المسرح المعاصر هو مسرحية « الجنة الآن » التى قدمها المسرح الحى فى أمريكا عام ١٩٦٩ . . فهى فى أساسها صيحة إلى العودة إلى عالم

الحب والصفاء الذى يميز جنة عدن . . وهذه الصيحة يرددها الممثلون الذين يتحركون وسط مقاعد المتفرجين يستحثونهم أن يعبروا ــ معهم بالكلمة والأغنية والموسيقى والحركة الدائبة عن هذا الاحساس بفقدان الفردوس . وينتهى العرض بهذه الصورة المثالية للعالم الذى ينشده الشباب :

سوف نكف عن استخدام الأوراق المالية
ولن تقوم إلا بالأعمال النافعة .
وسوف نجد وسائل كثيرة لجلب ثمار التفاح
إلى المدينة . . وستذهب إلى الدكان لتأخذ ما تريد
لا مال ؛ ولا مساومات ولا « قرف »
وإذا لم تعمل لن تنال شيئاً

وهذه الرؤيا المثالية تعكس الحنين الذى يعتمل فى صدور الشباب إلى عالم يسوده السلام والبراءة . . ففي عالم يفلت فيه التاريخ من قبضة الإنسان فلا يعود قادراً على التحكم فى الآلة المعقدة التى خلقها العالم المعاصر تصبح جنة عدن هدفاً يستحق التطلع إليه وبذل الجهد من أجل تحقيقه . و« جوليان بيك » مؤلف هذا العرض ومخرجه يرسم لنا صورة هذا العالم المثالى فى شكل عالم يستطيع فيه الإنسان أن يخلق وأن يتعلم حباً فى المعرفة وليس لأى غرض آخر وان يحرر طاقته التى تهدر كل يوم فى صفقات تجارية ،

وأن يدرك أن حياة الإنسان هى أغلى قيمة فى الوجود . وفى هـذا العالم المثـالى الذى يخلقـه المسرح الحى عـلى المسـرح لا وجود للتكنولوجيا كما أن الحياة تستعيد توازنها وبـراءتها الأولى .

وتقترن العودة إلى البراءة عند بعض الاتجاهات الجديدة بالحب وبالتخلص من الإحساس بالذنب الذى يصـاحب الحب والممثلون يتحركون بين مقاعد الجمهور وهم يرددون إننا ننشد « العيون المقدسة . والشعر المقدس » .

والتكنيك الذى يتبعه المسرح الحى فى نقل هذه التجربة مسرحياً هو إحاطة جمهوره ــ فى داخل المسرح ــ بأكبر قدر من فوضى الكلمات وفوضى القيم التى تخلق لدى المتفرج احسـاسـاً بفـوضى الحيـاة المعـاصـرة وتضـرب الجمهـور البورجوازى فى أغلى وأهم معتقداته ثم تتركه فى حالة بحث عن ايمان جديد . ان الشباب الذى يتلمس القيم وسط هذا العالم البورجـوازى يحس الآن بكمية هـائلة من الفزع . . الفزع لمصير البشرية . . والفزع لرؤ ية الموت يحدث بلا معنى فى كل مكان من العالم . . والفزع من مصير مجهول فى عالم يتغير كل دقيقـة مع انتصـارات التكنولـوجيا . . والـرؤ يا الشعرية ــ رؤ يا عالم تسيطر عليه قيم جنـة عدن ــ؛ قـد لا تكفى كحل جذرى لمستقبل العالم . . ولكن المسرح الحى

يحاول تصوير هذا الفزع ويحلم وسطه باليوتوبيا . . ويكفيه كما يقول جوليان بيـك أن يرسم الصـورة وعلينا أن نجـد الحلول بأنفسنا .

* طقوس الحب

ويتخذ تيار العودة إلى « البدائية » شكلاً آخر فى مسرح « المقاومة » فى المسرحيات الموسيقية الكبرى التى تنبعث من حـركـة الشبـاب مثـل مســرحيـة « هـير» أو « الشعـر » الشهيرة . . فهذه المسرحية هى عبارة عن عودة إلى الموسيقى الروحية المستقاة من أغانى الزنوج التى تعبر عن الألم الذى يعتصر قلب الإنسان المقهور ورغبته العارمة فى الخلاص . . ورؤ يته للخلاص عن طريق الاتصال بين البشر .

وهير تستخدم تكنيـك الطقـوس وتضع عـلى المسرح الجسم الإنسانى عارياً لتعبر عن هذا الحنين إلى العودة إلى البـدائية . . إلى جنـة عـدن . . إلى عـالم الحب . . وهى تستخدم لغة الحيـاة اليوميـة التلقائيـة وليس لغة مسـرحية مصنوعة . . لأن لغة التعامل اليومى بـين الناس هى لغـة خـاليـة من الكليشيهــات لم تلوثهـا تعقيــدات الحضـارة التكنولوجية

وقد أحدثت هير ضجة كبرى عند ظهورها مع بداية حركة الشباب فى عام ١٩٦٨ لأنها كانت تعرية قاسية لروح العصر وسوقيته . . وكانت مشاهد الجنس على قلتها فى هذه المسرحية ــ هى عبارة عن سخرية بالجنس وليس دعوة له . . فقد حول العالم المعاصر الجنس إلى سلعة وابتذل معه المشاعر الإنسانية الرقيقة . . لقد أصبح الجنس المباح والحب الوقتى من النتائج التى أدت إليها التكنولوجيا . . وعلى ذلك فإن هير تواجه جمهورها بنوع من الأمانة مع النفس . . إنها تقول للجمهور البورجوازى إننى أضع لكم الجنس على المسرح لا لكى أستثير فيكم رغباتكم الوضيعة وإنما لكى أواجهكم بصراحة بما تفعلونه ولكى أؤكد لكم أنكم امتهنتم أرقى المشاعر الإنسانية . . الحب :

* أوه كلكتا وامتهان الحب

وكانت هير فى عام ١٩٦٨ بداية لظهور العرى فى مسرح المقاومة . . ولكن السخرية من الجنس فى العالم المعاصر بوصفه امتهاناً للحب أصبح هو الموضوع الرئيسى فى عروض أخرى لمسرح المقاومة من أهمها عرض « أوه كلكتا » . . الذى ظهر عام ١٩٦٩ . ويختلف هذا العرض عن هير بأنه لا يعود إلى الطقوس البدائية وموسيقى الألم الزنجية كتعبير

عن الاحتجاج وإنما يركز فى لوحات متتـابعة ـ اشتـرك فى تأليفها مجموعة كبيرة من الكتاب وأشرف على إعدادها الناقد الإنجليزى كينيث تيتان ـ يركز على المفارقة الهائلة الكامنة فى تحـول الحب فى العالم المعـاصر إلى مجـرد تعبير عن الـرغبة الجنسية ـ وكانت أوه كلكتا أجرأ كثيراً من سابقتها فى أنها امتـلأت بمشاهـد العرض عـلى خشبـة المسـرح .. ولكن الطريقة التى عولجت بها هذه المشاهد تعد مثالاً رائعاً على أن مسرح المقاومة هو أسـاساً مسـرح يسخر من نتـائج عصـر التكنولوجيا ولا يهدف مطلقاً إلى الإثارة الجنسية .

* أقذر عرض فى المدينة

وامتدت موجة العرى لتشمل عروضاً أخرى تقرن بين ابتذال الحب فى العالم المعاصر وبين الموت بلا معنى فى حرب غير عادلة مثل حـرب فيتنام .. ومن أهم هـذه العروض الأخيرة مسرحية « أقذر عرض فى المدينة » التى تسخر من فكرة خلو العالم المعاصر من الحب وامتلائه بأسباب الدمار والموت . فمسرحية « أقذر عرض فى المدينة » هى فى حقيقتها مسرحية عن الفزع الذى أصاب الإنسان المعاصر من انعدام أى قيمة للحياة الإنسانية ـ والمسرحية التى كتبها كاتب شاب (توم اين) وهو أصلاً شاب عـربى من أصل سـورى ولد

بـالقاهـرة ثم هاجـر إلى أمريكـا ـ تتخللها صـرخات من الأعماق أن أنقذوا البشرية وأعيدوها إلى عالم البراءة .

* الثورة والحب

ان وسيلة مسرح المقاومـة المعاصـر فى الاحتجاج هى الـدعوة إلى عـالم الحب . . عالم الصفـاء الإنسانى « وقـوة الزهرة » ولكن الخـطأ الذى يقـع فيه هـذا المسرح هـو أنه لا يملك تصوراً محدداً للمستقبل . . وإنما كل ما ينادى به هو أن اهدموا هذا العالم المتعفن . . أما ماذا نفعل بعد ذلك فلا أحد يعرف . . وربما كانت صرخة هذا المسرح هى محاولة للعودة إلى عالم رومانسى متوافق متناغم . . وربما كنا بالفعل محتـاجين إلى العـودة إلى هذا العـالم . . ولكن المشكلة أن الإنسان المعاصر لا يستطيع الآن أن يتجاهل التقدم العلمى الساحق أو يعيش بدونـه أو يرفضـه ، فقد أصبـح التقدم التكنولوجى حقيقة لا يمكن العيش بدونها . . أما نتائج هذا التقدم وكوارثه فهو ما يحاول المسرح المعاصر أن يصرخ ضده صرخة احتجاج عميقة . .

المسرح السرى
وثورة الشباب فى أمريكا



المسرح السرى
وثورة الشباب فى أمريكا

تعيش أمريكا الآن ثورة من أخطر الثورات فى تاريخها هى ثورة الشباب وتنبع خطورة هذه الثورة من أنها لا تصدر فقط حكمها بعدم الرضى عن جانب معين من جوانب المجتمع وإنما هى تهدف إلى تغير الحضارة الأمريكية برمتها وإعادة تقييمها كلها . . ولقد أطلقت الحرب الفيتنامية الشرارة الأولى فى هذه الثورة . وكان من جراء الحرب الخاسرة التى اشتبكت فيها أمريكا فيما وراء البحار ، أن بدأ النظام السياسى والحضارى الأمريكى فى أعين هؤلاء الشباب على حقيقته . مجموعة هائلة من المؤسسات الحكومية وشبه الحكومية التى لا هدف لها إلا إشعال الحرب بحجة إقامة السلام . . والتى تبدأ حروبا صغيرة فى عوالم بعيدة عن القارة الأمريكية ذاتها . . لا يعلم أحد أين تسير وإلى أى دمار ستقود أمريكا كلها . .

ولقد اتخذت ثورة الشباب فى أمريكا مظاهر عدة ، لكنها تشترك كلها فى عداء للنظام القائم ؛ ليس فقط النظام السياسى وإنما النظام الحضارى الأمريكى برمته . . ومن ضمن هذه المظاهر حركة « الهيبز » الشهيرة . وهى حركة قامت أساسا بين طلبة الجامعات الذين يطيلون شعورهم ويرتدون ملابس زاهية الألوان . . ويلعبون على الجيتار أغانى حزينة تتحدث عن الموت المفاجىء فى عمر الزهور ؛ ويتحدثون عن الحب بوصفه وسيلة الإنسان لهزيمة الشعور بالموت وبانهيار الحضارة ؛ ويدخنون المروانا (وهو نوع من المخدرات) ويصبون لعناتهم على ليندون جونسون ونائبه هيوبرت همفرى . . والحقيقة أن حركة الهيبز التى قلدها الشباب فى أنحاء العالم الغربى ــ ليست حركة قام بها مجموعة من المنحلين . كما تصورهم التحقيقات الصحفية . . إنما هى حركة غاية فى الجدية . . ولكن السبب الأساسى فيها هو سلبية أعضائها . فالحقائق تقول إن حرب ليندون جونسون فى فيتنام قد أودت بمئات الآلاف من الشباب الى الموت . .

والهيبز ليسوا مجموعة واحدة ، ولكنهم عدة مجموعات يشتركون فى هذا الإحساس العام الذى خلفته الحرب الفيتنامية . . وأوامر ليندون جونسون بالذهاب إلى الموت . . وليسوا جميعا سلبيين يحاربون الحضارة بالمروانا

والإغراق فى أحلام الألوان البراقـة ورحلات الحشيش إلى عالم الحلم . . ولكن فيهم أيضا فنانين . . وفنانين جادين جـدا . . يحاربـون الإحساس بـانعـدام المعنى عن طـريق الموسيقى . . والغناء . ثم أساسا المسرح .

وفى عالم الموسيقى والغناء أحدثوا ثورة فى كتابة الأغنية وفى تلحينها وفى المعانى التى يوصلونها الى عامة الشعب . .

وتلك الأغانى لا تتخذ الحب بين فتى وفتاة موضوعا لها على الإطلاق ؛ وإنما تتخذ لها موضوعين أساسيين تتحدث عنهما فى نغمات يشيـع فيها الإحسـاس بالمـأساة وبـالحزن العميق . . وهـذان الموضـوعان همـا الموت والشـر اللذان يسودان العالم . . ووراء هذين الموضـوعين يكمن المـوضوع الأساسى وهو الحرب التى لا جدوى منها ويكفى أن نضرب مثلا بأغنية يغنيها بيتر وبول ومارى وهم ثلاثى أصبح من أبطال هذا الجيل من شباب أمريكا . . وهى أغنية كتبوا هم كلماتها ولحنوها ويغنونها معا . . تبدأ الأغنية بأن يتقدم بيتر أحد أفراد الثلاثى خشبة المسرح ويوجه الحديث الى الجمهور قائلا :

هذه الأغنية تسأل تسعة أسئلة . . نحن نشعر أن الإجابة على هذه الاسئلة سوف تحدد ما يحدث لنا جميعا أبنـاء هذا الجيل . . وعندما نغنى الأغنية نسأل أنفسنا هذه الأسئلة . .

ونحن نطلب منكم إذا سمحتم أن تفعلوا نفس الشيء . . ثم تبـدأ الأغنية التى تلخص ذلـك التمزق الـرهيب الذى يعانيه هذا الجيل من الشباب إزاء الموت فى سبيل مبادىء لا يؤمنون بها . . تقول الأغنية :

كم طريقا لابد أن يسلكه الرجل الآن .
قبل أن يسموه رجلا ؟
كم بحرا لابد أن تقطعه زوجة
قبل أن تنام على الرمال ؟
كم مرة لابد للمدفع أن ينطلق
قبل أن يصمت إلى الأبد ؟
الإجابة ــ يا صديقى ــ هى الرياح التى تـذرو كل شىء . .

كم سنة لابد أن يعيشها الجبل قبـل أن تمحوه ميـاه البحر ؟
كم سنة لابد أن يعيشها شعب ما
قبل أن يصبح حرا ؟
كم من السنوات لابد للإنسان أن يعيش
وهو يتظاهر أنه لا يرى شيئا ؟
الإجابة ــ يا صديقى ــ هى الرياح التى تـذرو كل شىء . .

ولهؤلاء الشعوب أيضا شعـراؤهـم الذين يقـودهـم الن جينزبرج ، وهو شاعر شاب ربما اعتبره البعض من أعظم شعراء العصر . . ومثال آخر على انصهار ــ فنانى الهيبز فى حركة السخط عـلى الحضارة الأمـريكية . . فجينـزبرج لا يكتب الشعر فقط ولكنه يشترك فى المظاهرات التى ينظمها شباب الجامعات ضد جونسون وحرب فيتنام ، ويتعاطف تعاطفا شديدا مـع حركـة الزنـوج ؛ وثورتهم الجـديدة فى استخــلاص حقـوقهم من بــراثن النــظام الــرأسمــالى الأمريكى . . وقد قبض عليه عدة مـرات كان آخـرها فى الصيف الماضى عندما اشترك فى مسيرة الزنوج على العاصمة واشنطون . وعندما وقف يلقى شعره فى مدينة الفقراء التى أقاموها فى وسط العاصمة الأمريكية تحت أقدام تمثال ابراهام لينكولن محرر العبيد ؛ وبنوها من أكواخ رمزية من الخشب وأطلقوا عليها اسم مدينة « العبث » .

ثـورة الشباب إذن وحـركة الهيبـز كتعبير عنهـا متعـددة الجوانب . . وليست كلها سلبية . وجلوسا عـلى الأرصفة وتدخين المروانا . . وكان أعظم تعبير عنها وعن جديتها حين ظهر فى أفق الحضارة الأمريكية عضو فى مجلس الشيوخ ليس له ماض قذر كشأن معظم أعضاء مجلس الشيوخ الآخرين . يدعو إلى الحب . . وإلى إيقـاف الموت . . وإلى لم شتـات

أمـريكا وانهاء حـرب فيتنام بـأسرع مـا يمكن . . وإعطاء الشعوب حق تقرير مصيرها . . وإلى أن تتوقف أمريكا عن اعتبار نفسها رجل بوليس العالم وهذا الرجل هو يوجين . ج . مكارثى .

وقد التف الشباب حول مكارثى وأصبح السناتور المثقف النظيف هو بطلهم الشعبى ومسيحهم الجديد . . وقد كانت سخـرية الأجهـزة الحكوميـة من مكارثى فى بـدايـة حملتـه الانتخابية سخرية شديدة . . فكيف لهذا الرجل المجهول تماما من الجميع أن يهزم أعقد وأخطر ماكينة حزبية وحكومية فى العالم الغربى . . ولكن مكارثى بمساعدة هؤلاء الشباب سـرعـان مـا أصبـح حقيقـة واقعـة فى حيـاة المجتمـع الامريكى . . وسرعان ما فرض وجدانه على ضمير أمريكا المعذب . . وامتدت حركة الشباب ومسيحهم مكارثى الى مثقفى أمريكا كلهم . . وانضم إليهـا آرثر ميللر والشـاعر الكبير روبرت لويل . وغيـرهما كثيـرون . . ومضى هذان الأديبان العظيمان بالذات يقيمان حفلات جمع التبـرعات لحملة مكارثى . ويخطبان فى الاجتماعات . ولقد رأيت آرثر ميللر وروبرت لويل فى حفل عشاء بنيويورك لجمع التبرعات لمكارثى فى يوليو الماضى يخـطبان فى جمـع هائـل من فقراء الشباب دفع كل منهم عشرة دولارات اقتطعها من قوت يومه

وفى عيـونهم جميعا يبـرق نور أمـل جديـد . . ولقد أطلق الشباب ــ وكذلك كل من انضم إليهم من المثقفين شعارا رائعا لحركة مكارثى هو شعار « قوة الشعر » يكتبـونه عـلى اللافتات ويطوفون به الشوارع ويتحدون به قوة السلاح التى يلوح بها ليندون جونسون .

وللأسف لم تعط ماكينـة الحزب الـديمقراطى الضخمـة الملتوية المتعددة السراديب كالتيه . . لم تعط لمكارثى الفرصة للفوز بترشيح الحزب .

والمسرح السرى أحد المظاهر الأساسية لهذه الثـورة . . فالمسرح السرى الذى هو جزء لا يتجزأ من حركة الشباب يخـاطب جمهـورا . يختلف تمـام الاختـلاف عن جمهـور برودواى . . جمهور المسـرحيات ذات النجـوم اللامعـة فى الأدوار الرئيسية والدراما التقليدية والهزليات التى تتحـدث عن موضوعات مكانها الحقيقى هو القرن التاسع عشر . . انه مسرح ما بعد عام ١٩٦٠ فى أمريكا . . وما بعد تصعيد الحرب الفيتنامية . وما بعد الشعور بانهيار أمريكا التدريجى على يد ساستها . . ولأنه ثورة فى الموضوعـات الدراميـة ؛ فالمسرح السرى هو أيضا ثورة فى الشكل المسرحى . . وثورة فى المواصفات المسرحية ذاتها . .

وأصحاب المسرح السرى يرفضون أساسا الدرامـا التى

تقدم داخل مسارح تحدها جدران أربعة سواء فى برودواى أو خارجها ــ فهم يعتبرون أن هذه المسرحيات ما هى إلا صوراً متكررة من القواعد الدرامية التى أرساها سكريب الفرنسى وهيبل الألمانى . . مسرحيات جيدة الصنع . . محبوكة العقدة تقوم على العرض ثم التأزم وتنتهى بالانفراج أو الحـل . . وهى تخاطب أساسا جمهورا بورجوازيـا يتجه إلى المسـارح بقصد التسلية وقضاء ليلة من المتعة ثم ينسى كل شىء عند عودته آخر السهرة إلى المنزل . . وهم يعتبرون أسماء عمالقة المسرح الحديث مثل أبسن وسترندبرج وبرناردشو ويوجين أونيل كلها تنتمى إلى عصر قديم . . وتخاطب جمهورا قديما هو ذلك الجمهور البورجوازى ، ولا تخاطب جمهور ما بعد عام ١٩٦٠ ولا تتحدث عن ضمـير هذا العصـر ولا تحرك وجدان شبابه . . والمسرح السرى ـ الذى يتخـذ نيويـورك وسان فرانسيسكو مقرا لنشاطه ـ يخاطب ضمير العصر ليس عن طريق الحدوتة « المحكمة الصنع » وإنما عن طريق تيار الشعور وإثارة الخيـال ، فهم يريـدون عالمـا جديـدا كعالم الأطفال يتسم بالبراءة وبالصدق الذى لم تلوثه الحضارة . . وسبيلهم إلى ذلك هو مخاطبة الوجدان مباشرة وليس الحيل المسرحية أو الترتيبات الدرامية المعقدة .

وكما يثور أصحاب المسرح السـرى على فن الكتـابة

المسرحية ؛ فهم يثورون أيضا على فنون المسرح ذاتها وخاصة فن التمثيل . . وفن العمارة المسرحية . . ففن التمثيل التقليدى فى أمريكا قائم أساسا على نظريات المخرج الروسى العظيم ستانسلافسكى والنسخة الأمريكية من هذه النظريات . . والتى تسمى هناك « بالمنهج » . وإذا أردنا تبسيط نظرية ستانسلافسكى بشدة وكذلك نظرية « المنهج » القائمة عليها . . لقلنا إنها تنص على أن يتقمص الممثل دوره تقمصا تاما حتى لا يشعر بوجود آخر غير انفعالات وشخصية الدور الذى يلعبه حتى فى حياته اليومية خارج المسرح وحتى ينتهى عرض المسرحية . . و « المنهج » لهذا السبب يتطلب من الممثل تدريبا شاقا على تكنيك التقمص . . أما أصحاب المسرح السرى فهم يرفضون أساسا هذه الطريقة فى التمثيل . . ويعتمدون بدلا منا على توصيل إحساس مباشر بالبراءة وبالاندهاش الطفولى من الموت ومن تعقد الحضارة .

وثورة المسرح السرى على دور العرض المسرحية . . أو بالأحرى ارتباط المسرح بمكان معين ، وخشبة مسرح ومقاعد للمتفرجين من أهم هذه الحركة الجديدة . . فالمسرح السرى هو شريك المجتمع ؛ والمرآة التى تعكس له انهيار الحضارة الناتج عن النظام الأمريكى ، والحرب الفيتنامية . . ولذلك

فأصحابه يرفضون فكرة أن يكون المسرح عقارا . . ويتبنون فكـرة أن ينزل المسـرح للناس ليشـارك فى حركـة المجتمع العامة . . ولذلك فمسرحيات المسرح السرى تقدم فى أى مكان لا تحده خشبة مسرح . . وفى كل مكان ــ فى الطرقات والشوارع العامة وفى المقاهى والكنائس المهجورة والجراجات القديمة . .

ويعتقد أصحاب المسرح السرى ــ كما يعتقد الفنـانون الذين ينتمون لثورة الشباب من مغنين وموسيقيين الخ . . أن التقاليد الحضارية التى سادت العالم الغربى كله منذ عصر النهضـة ؛ واتخـذت أكـثر أشكـالهـا تـطرفـا فى أمـريكـا المعاصرة . . من تقاليد لم تعد صالحة لإنسان ما بعد عـام ١٩٦٠ . . ولذلك فان تدريب الممثل المسرحى والكـاتب المسرحى من خلال قراءة أعمال التراث التى تنتمى إلى تلك التقاليد الحضارية هو تدريب خاطىء من أساسه . . وكتاب المسرح السرى ــ مثلهم مثل زملائهم الفنانين التشكيليين ؛ والموسيقيين من أبنـاء هذا الجيـل من الشباب ــ يـرفضون موضوعات ابسن وشو واونيل . .

ويتحـدثـون بـدلا من ذلـك عن التغـير التكنـولـوجى والاجتماعى الهائل الذى تعيش فى ظله حضارتنا اليوم . . ويصـرون على القـول بأن البيئـة الجديـدة التى يعيش فيها

الإنسان الحديث تتطلب نوعا جديدا من الاستجابة المسرحية . . ولذلك فإن الجمهور ذاته الذى يعيش فى هذه البيئة الجديدة لا يمكن ـ بطبيعة التناقضات المختلفة التى يراها من حوله ـ أن يتذوق مسرحيات هؤلاء القدامى الذين لا يخاطبونه هو وإنما يخاطبون حضارة أبسط كثيرا من حضارته ويتحدثون عن مشاكل تبعد عن مشاكله هو كل البعد . .

وحتى الآن كتبت عدة مئات من نصوص المسرح السرى . . وخرجت إلى النور مجموعة من هذه المسرحيات نشرتها دار بانتام فى مايو سنة ١٩٦٨ تحت عنوان « المسرح السرى : مسرحيات لكتاب الوجدان الجديد » وهى مجموعة تضم ثمانى مسرحيات لأبرز كتاب هذه الحركة الجديدة . . وهذا النشر فى حد ذاته يعتبر اعترافا من الأدب الرسمى الذى يعارضه المسرح السرى بهذه المدرسة . . واعترافا أيضا بحركة الشباب عموما وبثورتهم العارمة على مجتمعهم . .

ومن هذه المسرحيات تتضح الأبعاد الجديدة لما بعد الستينات والفن المسرحى المتقدم جدا الذى وصل إليه هؤلاء الشباب ؛ إلى جانب الموضوعات الجديدة التى تنم عن أصالة شديدة . . فمثلا مسرحية رونالد تافيل المسماة « حياة لادى جوديفا » ومسرحية ماريا إيرين فرونيس المسماة

« نزهة » ومسرحية راشيل أوريتز « اسطنبول » كلهـا تقوم على تكنيك متقدم جدا . وهو بناء المسـرحية عـلى طريقـة الأفلام الأمريكية التجارية التقليدية بغرض السخـرية من الحضارة كلها التى أنتجت مثل هذه الأفـلام . . إذا دققنا النظر فى القصة البسيطة التى يقوم عليهـا الحدث فى هـذه المسرحيات لوجدنا أنها تعلق فى سخريـة لاذعة ذكيـة على الوضع الاجتماعى والنفسى فى أمريكا اليوم . . وتهاجمه من أساسه عن طريق السخرية من الكليشيهات الجـاهزة التى تقدمها الحضارة للناس على أنها حقائق . . وفى الحقيقة هى شعارات جوفاء . .

إن ثورة الشباب فى أمريكا لم تقنع بالجلوس على الأرصفة فى الطرقات ولم تقنع بتربية الشعور الطويلة وعزف الموسيقى الحزينة على الجيتار وإثارة الشعور بالقرف من العالم . . بل نزل هؤلاء الشباب يتحدون الحضارة ذاتهـا . . ويتحدون أمريكا ويعلنون رغبتهم فى بناء عالم جديد عن طريق الأغنية والشعر والصورة وفوق هذا كله عن طريق المسرح السرى .



المسرح السياسى
سلاح الزنوج فى أمريكا



المسرح السياسى
سلاح الزنوج فى أمريكا

يخطىء من يتصور أن المسرح السياسى هو مجرد من الدراما يعكس مفهوما ثوريا للتناقضات الاجتماعية والسياسية القائمة فى مجتمع معين يمر بمرحلة تاريخية معينة .. ويخطىء من يتصور أن مثل هذا النوع من الدراما هو مجرد تعرية لعوامل الهدم فى مثل هذا المجتمع وتبشير بمجتمع أفضل .. باختصار .. يخطىء من يتصور أن المسرح السياسى هو مجرد مسرح الفكرة ومسرح المضمون الثورى .. إنما هو أخطر من ذلك كثيرا .. إنه مسرح توضيح الرؤ يا الاجتماعية والسياسية فى غياب فرصة الفكر الحر فى التعبير عن نفسه بالمقالة والكلمة ؛ وفى غياب حماية القانون لأصحاب الفكر الحر .. ويبرز دور المسرح السياسى من خلال تجسيد رمزى أحياناً صريح وأحياناً أخرى للآلام الرهيبة التى يعانيها مجتمع ما فى مرحلة تاريخية معينة .

ويصبح الكاتب المسرحى والحدث المسرحى والرمزالمسرحى والحياة المسرحية المجسدة هم التعبير الوحيد الممكن فى مثل تلك الظروف عن معاناة الملايين . . ولدينا فى فرنسا أثناء حكم النازى مثال صارخ على هذا . . ولدينا فى مسرحية سارتر الشهيرة « الذباب » مثال على مايمكن أن يفعله المسرح السياسى فى مجتمع ملىء بالتناقضات . . ملىء بالإرهاب . . ملىء بالبشاعة والقتل . .

ويبدو أن المسرح سيظل دائما الوسيلة الوحيدة للتعبير عن روح الإنسان المنطلقة التى تأبى إلا أن تتحرر من كل ما يغلها . . فحتى فى أمريكا وفى الجنوب قلعة التعصب قام هذا المسرح الجديد وسط إرهاب البيض للملونين . . ووسط المدى والمسدسات التى يسددونها إلى ظهورهم فى الخفاء وفى العلن . . ورغم القمع والبشاعة والقتل . . قام هذا المسرح يتحدى قلعة الأمريكى الأبيض فى الجنوب ويجعل شعاره « لنتحرر من أمريكا » .

و « مسرح الجنوب الحر » هو مثال رائع للدور الذى يمكن أن يؤديه المسرح السياسى فى حياة أى مجتمع . . وهو أيضا مثال على الفهم العميق لطبيعة الدراما ذاتها . . وقدرتها على التأثير . . ليس التأثير الفكرى فقط وإنما التأثير الفنى أيضا . . اتخذ مسرح الجنوب الحر مدينة نيو أورليانز –

قلب الجنوب الأمريكى ـ مقرا له . . وطاف أصحابه بمسرحياته حتى الآن أكثر من ثلاثين مدينة من مدن الجنوب على شواطىء المسيسيبى وقدموا مسرحيات الغضب الزنجية التى تعكس الثورة المكبوتة فى قلب كل زنجى أمريكى . . ورغبته فى التحرر ومعاناته للعبودية المستترة فى بلده . ومثلوا للزنوج فى كل مكان فى الجنوب . . رغم أن بعض هؤلاء الزنوج لم يكن قد عرف المسرح من قبل . . بل إن الكثيرين منهم الواقعين تحت ضغط الفقر المدقع والجهل واضطهاد الرجل الأبيض لم يكونوا يعرفون شكل خشبة المسرح . . ولكن سرعان ماتدفقوا من كل مكان فى الجنوب ليشهدوا مسرحيات « مسرح الجنوب الحر » فقد أحسوا أن هناك منبرا يعكس وجدانهم . ومأساتهم وروحهم التواقة إلى التحرر . . وفى خلال عامين لا غير منذ إنشاء المسرح فى سبتمبر عام ١٩٦٣ أصبح مسرح الجنوب الحر هو قلب الجنوب النابض . . وتبلور مفهومه نظريا واتضح من خلال أعماله أن وظيفة المسرح السياسى لا تكمن فقط فى التعبير عن الثورة المكبوتة وعن الرغبة فى التغيير . . وإنما هى أيضا وظيفة فنية إلى أبعد الحدود . . إنه تجسيد لما يجب أن يكون عليه الفن الجيد . . مضمون كبير . . وفن مسرحى كبير يلائم ضخامة المضمون وخطورته . وتبلورت حقيقة

هامة . . أن المضمون الجيد لا يمكن أن ينفصل فى المسرح السياسى عن الفن الجيد . . وفى خلال العامين الأولين كان من أبرز ما قدمه مسرح الجنوب الحر مسرحية « فى أمريكا البيضاء » ومسرحية « موسيقى حزينة لمستر شارلى » التى كتبها جيمس بولدوين الكاتب الزنجى الشهير ؛ وقد أصبحت هاتان المسرحيتان الآن من كلاسيكيات أدب الثورة الأمريكى الشهير الحديث . . ومن الغريب أن مسرح الجنوب الحر فى بحثه عن الفن الجيد ــ إلى جانب المضمون الثورى ــ قدم مسرحية بيكيت « فى انتظار جودو » وهى مسرحية تنتمى إلى مسرح العبث . . ولكن استجابة الزنوج فى الجنوب إلى هذه المسرحية كانت رائعة . وربما كان السبب أن الزنوج قد أحسوا أن مسرحية بيكيت تعكس إلى حد كبير الاحساس بالانتظار والثورة المكبوتة التى تجيش بها صدور كل الملونين فى الجنوب الأمريكى .

ويعتبر « مسرح الجنوب الحر » ابنا شرعيا لحركة الحقوق المدنية التى نادى بها الزنوج الأمريكيون وعلى رأسهم الزعيم الراحل الدكتور مارتن لوثر كنج وخليفته القس رالف ابرناثى . . وحركة الحقوق المدنية فى بدايتها كانت عبارة فقط عن عواطف جياشة ثائرة تطلب التحرر ولكن بدون خطة محددة للعمل ؛ أو بالأحرى بدون نظرية . . كل ماكان

يعرفه الرجل الزنجى هو أن يقـول « لا » فى وجه الـرجل الأبيض . . أما بعد ذلك فلم يكن يعرف ماهو فـاعل . . وكنتاج لحركة الحقوق المدنية فقد قام مسرح الجنوب الحر ـ كـما يقول جلبـرت موسى أحـد منشئيه ـ « بسبب حـاجة الحركة إلى وضوح الرؤ يا الاجتماعية والسياسية » .

ولكن أصحاب مسرح الجنوب الحر ـ وهـم مثقفون فى معظمهم ثقافة شاملة ـ أدركـوا أن دور المسرح السيـاسى يرتبط ارتباطا وثيقا بإدراك طبيعة الفن ذاته ونشر هذا الإدراك فى جماهير لم يكن الفن جزءا من حياتهم فى يوم من الأيام . . لقد حرص الرجل الأبيض أن يعمى عين الزنجى عن طبيعة الفن الحقيقية . . اذ ان كل ما كان يقدم فى الجنوب لم يكن يعدو ـ فى مدينة مثل جاكسون وهى نمـوذج لمدن الجنـوب الصغيرة ـ غير موسيقى الروك أند رول تذاع من الـراديو معظم الوقت .

بالاختصار كان الرجل الأبيض حريصا على عدم تربية أى ذوق فنى حقيقى لدى جماهير الزنوج الذين يبلغ عددهم فى الولايات المتحدة أكثر من عشرين مليون نسمـة) حتى لا يدرك الثائرون مدى ما يمكن أن يكون للفن من قـوة فى التعبير عن العواطف الثائرة وتنظيمها . . ولهذا السبب قام مسرح الجنوب الحر لكى يسهم فى توضيح هذه العواطف

واعطائها شكلا . . أى تنظيمها فى نمط موحد متكامل .

ووظيفة المسرح السياسى فى تنظيم وتوضيح العواطف الثائرة هى من أخطر وظائف الفن . ولنتخذ مثالا من ثورة الزنوج نفسها ومن حركة الحقوق المدنية . . إن الزنوج فى بداية هذه الحركة هبوا يصرخون « لابد أن ننتصر » وطافوا بالشوارع ــ وكان معهم مارتن لوثر كنج فى كل مكان حتى ليلة مقتله ذات يوم أسود فى مدينة من مدن الجنوب . . ولكن هؤلاء الزنوج لم يكونوا يدركون « على ماذا » ينتصرون . . والمسرح هو الوسيلة الوحيدة التى تعطى هذا الوعى لدى الفرد بموقفه فى الحياة كفرد وكعضو فى جماعة . .

ورغم الصبغة الثورية التى يتخذها مسرح الجنوب الحر بوصفه نابعا من حركة الحقوق المدنية فهو يواجه تحديا من نوع آخر . . وهو ذلك التحدى الذى يفرض على المسرح أن يحتفظ بطبيعته الفنية . . وأن لا يضحى بالفن فى سبيل الشعارات . . ومن هنا ينبع مفهوم أصحاب هذا المسرح للالتزام فى الفن والمسرح بوجه خاص . . والعلاقة بين مسرح الجنوب الحر والمجتمع أو الجمهور هى التى تحدد مفهوم هذا المسرح للالتزام . فالقائمون على هذا المسرح ــ كما سبق أن قلنا ــ هم أناس مثقفون وليسوا من وسط جمهور الزنوج الفقراء الذين لم يلعب المسرح من قبل أى دور فى

حياتهم . والذين يصر أصحاب مسرح الجنوب الحـر على أنهم جمهورهم الأصيل . . ولذلك فمسرح الجنوب الحر هو عامل خارجى آت إلى مجتمع الجنوب من خارج الحياة اليومية لأفراده وإن كان قد أتى أساسا للتعبير عنهم ولذلك فان مفهوم الالتـزام لـدى أصحـاب هـذا المســرح هـو النـزول إلى الشعب . . صحيح أن من يكتب المسرحيات لهذا المسرح هم مثقفون وصحيح أن القائمين على أمره من المثقفين ولكن أعماله موجهة أساسا إلى الجماهير العريضة أصحاب الثورة الحقيقيين . . . وعلى المسرح أن يقترب من الجمـاهير حتى يكون معهم كلا واحدا ووحدة واحدة . . وبعد أن يتم هذا الانصهار سيخلق المجتمع نوع المسرح النابع منه حقيقة . .

وهذا المفهوم للالتزام هو مايميز هذه التجربة الرائعة فى المسرح السياسى عن غيرها من التجارب . . ففرقة مسرح الجنوب الحر تبحث عن جمهورها ولا تنتظر أن يأتى الجمهور إليها فى مقرها أو دار العرض الخاصة بها . . وهى تنتقل بين القـرى والمدن الصغيـرة بعربـة « ستيشن » ولورى يحمـل المعدات المسرحية من مناظر وملابس وأثاث وممثلين ينامون أحيانا فى العراء وأحيانا أخرى فى بيوت الزنوج إذا دعاهم أحد للاقامة ؛ ويضحون بالجهد والمال فى سبيل الهدف الذى يؤمنـون به . . وهم يبحثـون أساسـا عن نوع واحـد من

الجمهور هو ذلك الذى يتكون من أناس لم يذهبوا الى المسرح أبدا فى حياتهم . . وتمثل الخبرة المسرحية لديهم عالما جديدا يكتشفون أهميته فى حياتهم ربما لأول مرة . . أما المسرحيات التى يريد هذا المسرح تقديمها فهى تلك التى تخاطب أساسا مثل هذا الجمهور .

ومن ناحية أخرى فإن أصحاب « مسرح الجنوب الحر » وعلى رأسهم جون أونيل المخرج يقولون إن التفكير المسرحى اليوم ملىء بالزيف فالمثقفون وخصوصا النقاد الذين لم يدرسوا المسرح أو لم يدرسوه دراسة كافية يظنون أن المعنى الاجتماعى أو السياسى يأتى من خارج العملية الفنية ذاتها . . أى هو مفروض على الفن من خارجه يأتى إليه من نظرية اجتماعية أو سياسية معينة مثلا ليصبح هو المضمون فى العمل الفنى . . وبهذا الشكل يصبح « المعنى » فى العمل الفنى مدركا نظريا سابقا على العمل ذاته . . وهذا خطأ كبير يقع فيه أمثال هؤلاء النقاد . وأصحاب مسارح الجنوب الحر يؤمنون أن العمل الدرامى ذاته وعملية صراع التناقضات التى هى أساس الدراما هى التى تفرض المضمون وتعكسه بوصفه الحقيقة الوحيدة التى تتمخض عنها حركة المجتمع والتى لا يمكن أن يثيرها أمامنا إلا الفن . .

ولقدثار مسرح الجنوب الحر على الاتجاهات الحديثة فى

المسرح إلى التعبير عن اللامعنى فى الحياة الحديثة والاحساس بالغربة وعدم الانتماء . . وهو قد قام ليؤكد ضرورة الحاجة إلى المشاركة الفعلية فى عملية التغير الاجتماعى وضـرورة الحاجة إلى أن نفعل شيئا . . وفى نفس الوقت ثار مسـرح الجنوب الحر على الدراما التقليدية وسعى لتحرير المسرح من الأشكال القديمة والحيل الفنية القديمة . . وهو يعتبر نفسه حـرا فى أن يبحث لنفسه عن أشكـال جديـدة من التعبـير المسرحى . . والتعبير عن أناس لم يعبروا عن أنفسهم أبدا من قبل فى المسرح . . أى الرجل الأسود فى الجنوب . .

وهذه الوظيفة المزدوجة حتمت أن يختار مسرح الجنوب الحر مسرحية « فى أمريكا البيضاء » لكى يبدأ بها رحلته فى الثلاثين مدينة من مدن الجنوب الأمريكى . . فهذه المسرحية تتنـاول موقفـا دراميا عميقـا فى حياة الـزنوج وتـاريخهم فى الولايات المتحدة ، هو اتصال ماضى الزنوج الأمريكيين . . بحاضرهم فهى لاتعرض لنا الإنسان الزنجى بوصفه خادما أو ماسحا للأحذية أو جرسونا (وهى الشخصيات الزنجية التقليدية فى المسرح الأمريكى) وإنما تعرض الزنجى كإنسان كان ولا يزال يتعرض لمعاملة وحشية . وهو يعانى الأمرين لمجرد أن يحمل الناس على الاعتراف بآدميته . . إنسان عانى معاناة رهيبة ولكنه لم يفقـد فى تاريخـه الطويـل أى ذرة من

إنسانيته . . ولذلك فإن أصحاب مسرح الجنوب الحر يعتقدون ــ من الوجهة الاجتماعية ــ أن هذه المسرحية تواجه البيض والزنوج على السواء بحقيقة مشكلة ظلت قائمة منذ مئات السنين . . وهم يعتقدون أيضا أن مساهمتهم الوحيدة فى حل مشكلة الزنوج والتفرقة العنصرية هى بمواجهة هذه المشكلة ومواجهة تاريخها الطويل على خشبة المسرح . . فلم يعد هناك الآن مجال لانصاف الحلول أو لمحاولة إيجاد حلول فرعية للمشكلةذاتها مثلما يحدث فى روايات وليام فولكنر أو مسرحيات تنسى وليامز .

وأحد المشاكل التى يواجه بها مسرح الجنوب الحر هى التوفيق بين الزنوج والبيض . . والتوفيق أيضا له شقان ، شق اجتماعى وشق فنى . . فأصحاب المسرح يؤمنون بأنه لا يوجد هناك شىء اسمه زنجى وشىء آخر من طينة مختلفة اسمه أبيض . . وإذا كان معظم جمهور المسرح الآن من الزنوج فإنه يحاول إنكار أى وجود للأجناس وإنما يجمع الزنوج والبيض فى وحدة واحدة هى الإنسان ويوجه مسرحياته للاثنين معا . . وكذلك ــ من الناحية الفنية ــ حرص المسرح على أن يختار ممثلين من الزنوج والبيض معا كرمز لهذا التوفيق . ذلك لأن أصحاب مسرح الجنوب الحر يعتقدون أنه بقصر الفرقة التمثيلية على الزنوج فقط انما هم

يتجنبـون مواجهـة المشكلة . . ورغم أن كلمة « تـوفيلى » نفسها تحمل معنى أن الأبيض على قمة السلم الأجتمـاعى والزنجى يقف عند أسفـل السلم ؛ إلا أن المسرح يحـاول باستخدام هذا المصطلح أن يصعد بالزنجى إلى القمة حيث يقف الأبيض مادام هذا الأخير لا يريد أن يهبط حيث يقف أخوه الزنجى . . ولذلك فمسرح الجنوب الحر ــ كمسرح سياسى ــ لا يعتبر نفسه مسرحا زنجيا ؛ كما أنه لا يعتبر نفسه مسـرحا مختلطا من البيض والـزنوج . . وانمـا هـو مسـرح الإنسان فى وضع اجتماعى معين يموج بالصراع .

إن تجربة مسرح الجنوب الحر من التجارب العـامة فى المسرح المعاصر ليس فقط لأنها تعبر عن ثورة وانما أيضا لأنها تنير لنا المفهوم الحقيقي للمسرح السيـاسى . . إن المسرح السياسى فى جوهره ليس مسرح شعارات ولا مسرح أفكار تلقى من فوق خشبة المسرح كما تلقى الخطابة . . المسرح السياسى هو توضيح للرؤ يا الاجتماعية والسياسية فى بلد ما . . هو بلورة العواطف الثائـرة فى شكل منـظم . . إن وظيفة المسرح السياسى الحقيقية هو أن يسأل الأسئلة التى يجب أن يسألها المجتمع فى لحظات القهـر . . ولا يجب أن ننتظر منه أن يجيب على هذه الأسئلة وإنما عليه فقط أن يسألها حتى تتخـذ شكلا محـددا . . وما هـذا الشكل إلا الـرؤ يا العميقة الواضحة التى تصاحب ميلاد أى فجر جديد . .



ميديا .. والوحش
الكائن فى اعماقنا



ميديا . . والوحش
الكامن فى أعماقنا

الإنسـان عقل وعـاطفة . . وهـو لكى يعيش داخـل الإطار الاجتماعى ويتعامل مع غيره من البشر لابد له أن يحقق ذلك التوازن الدقيق من متطلبات العاطفة وما يفرضه العقل . . والتصرف « العاقل » هو الذى يتوافق مع ما تتفق عليه الجماعة البشرية على أنه « السلوك السليم » . . وكل ما عدا ذلك خروج عـلى النمط العادى لسلوك البشـر . . يوصف أحيانا بأنه شذوذ وأحيانا أخرى بأنه جنون . . وفى كل الأحوال يدين المجتمع صاحب هذا السلوك الخارج على نواميسه وعلى المقاييس التى وضعها للسلوك السليم .

ولكن الإنسان لا يستطيع أن يتجاهل عواطفه . . التى تتخذ فى أبسط صورها شكل الرغبات والميول التى يتعارض تحقيقها مع الإطار الاجتماعى . . وتتخذ فى أعقد صورها شكل النزعات المكبوتة التى إذا أطلق صاحبها لها العنان أدت

بـه إلى الدمـار التام واعتبـرها المجتمـع ضربـا من الجنون المطلق . . والعاطفة فى هذه الحالة تصبح مثلها مثل الوحش الـرابض فى أعماق الإنسـان . . لا تحكمه سـوى سيـطرة العقـل ؛ واحتفاظـه بذلـك التوازن الـدقيق بـين الـرغبـة والتحقيق الذى يتطلبه السلوك الاجتماعى . . فإذا أفلتت هذه السيطرة انطلق الوحش الأعمى يـدمر كـل شىء . . حتى صاحبه .

وقد شغل الأدب العالمى ـ خاصة الكلاسيكى منه ـ بهذا الموضوع منذ الدراما الإغريقية . . وجعل من اختلال التوازن بين العقل والعاطفة . . وانفلات العاطفة وانطلاقها وراء حدود العقل وسيطرته موضوعاً للكثير من المسرحيات التى خلدتهـا البشـريـة عـلى مـر الـزمـان . . كما خلقت المسرحيات التى تتناول هذا الموضوع شخصيات عملاقة فى الأدب العالمى عاشت مع البشر فى كل زمان ومكان وما زالت تعيش معنا حتى الآن . . وكأنها بشر من لحم ودم وليست شخصيات وهمية من خلق خيال عظيم . . وعلينا أن ننبه منذ البداية إلى أن هذا التناقض بين العقل والعاطفة لم يصوره الأدب العالمى بوصفـه قانـوناً علميـاً من قوانـين علم النفس . . ولا صلة لـه بآراء فـرويـد أو غيـره . . فقـد كتبت بعض الأعمال التى تصور هذا الموضوع الدرامى قبل ظهور فرويد

وغيره بقرون عديدة . . كما أن حديثنا عن هذا الموضوع في الأدب العالمي سيظل دائماً خارجاً عن دائرة علم النفس كعلم تجريبي لا صلة له بنظريات هذا العلم واكتشافاته . . وإنما يظل حديثنا عن هذا الموضوع الهام من موضوعات الأدب العالمي ـ تغلب العاطفة على العقل الذي يؤدي إلى دمار الانسان ـ دليلا على قدرة الخيال الخلاق على كشف أسرار النفس البشرية وسبر أغوارها . . وقد يكون خيال الفنان العظيم في بعض الأحيان أقدر من منهج العالم التجريبي على فهم النفس البشرية المعقدة المركبة المليئة بالمواضيع المتعارضة والتناقضات الحادة والصراعات الضخمة . . والفن العظيم هو الذي يغوص إلى أعماق هذه النفس بكل ما فيها من صراعات وتناقضات . . والدليل على ذلك أن « فرويد » أهم شخصية في علم النفس الحديث ـ بصرف النظر عن ثبوت بطلان آرائه في نظر بعض من جاءوا بعده ـ بنى بعض نظرياته على عقد صورها الخيال الأدبي الخلاق مثل عقدة أوديب الشهيرة (حب الابن لأمه وارتباطه بها) وعقدة الكترا (حب الابنة لأبيها) وغيرها من الدوافع النفسية المعقدة التي ترقد في العقل الباطن . . وهذه العقد استمدها فرويد من أعمال أدبية كبرى ومن الشخصيات التي خلدتها هذه الأعمال .

* عندما تنقلب المرأة إلى وحش

ومن الأعمال الأدبية الكبرى التى تصور اختلال التوازن بين العقل والعاطفة . . وانطلاق وحش العاطفة وسيطرته على العقل مما يجلب الدمار الشامل للشخصية ومن حولها . . مسرحية « ميديا » للكاتب اليونانى القديم يوريبيدس ــ فمن خلال شخصية ميديا يرسم لنا يوريبيدس صورة لانفلات الوحش . . أو العاطفة الجامحة . . لدرجة تحطم قوانين العقل والسلوك الاجتماعى بل تحطم قوانين الغريزة نفسها وتؤدى إلى أبشع جريمة فى التاريخ . . وهى قتل الأم لأطفالها إشباعا لرغبتها العارمة فى الانتقام من والد هؤلاء الأطفال « جيسون » الذى خانها وتزوج من أخرى !

والقصة التى تؤدى إلى هذه الأحداث الدامية تتلخص فى أن البطل جيسون جاء من مدينة كولخيس بحثا عن الفروة الذهبية فوقعت فى حبه ابنة ملك هذه البلاد الأميرة ميديا حتى أن حبها له أصبح يعميها عن كل شىء وساعدته فى مهمته الخطرة ثم هربت معه من بلادها بعد أن قتلت أخاها لكى يتسنى لهما الهرب ثم تسببت بعد ذلك فى موت عم جيسون الخائن . ونزح جيسون وميديا إلى مدينة كورنثة حيث عاشا فى سلام عشرة أعوام كاملة أنجبا خلالها طفلين . وبعد انقضاء هذه السنوات العشر عرض كريون

ملك كورنثة على جيسون أن يتزوج من ابنته ، ولأن جيسون رجل طموح يريد أن يرتقى السلم الاجتماعى بأسرع ما يمكن فقد وافق على الزواج من ابنة كريون الذى نصبه خليفة لعرشه مضحياً بميديا التى هجرت بلادها وأهلها وقتلت أخاها من أجله .

* عندما ينطلق الوحش

وتبدأ مسرحية يوريبيدس عند هذه النقطة . . فعندما يتخلى جيسون عن ميديا فى سبيل طموحه فى أن يرث عرش كورنثه . . ينطلق الوحش الكامن فى أعماق ميديا . . وحش الغيرة القاتل . وتفتتح المسرحية وكل شىء ينذر بالشر فمربية أطفال ميديا تندب الحظ العاثر الذى جعل جيسون يأتى أصلا إلى حيث تعيش ميديا مع أبيها فى قصره ، حيث بدأ حبها المشبوب له والذى ارتكبت من أجله جريمة قتل أخيها البشعة عندما أعماها الحب حتى عن رابطة الأخوة المقدسة . . وبقدر ما كانت ميديا تحب جيسون فى تلك الأيام بقدر ما هى تكرهه الآن . . فهى امرأة لا تستطيع أبدا أن تكبح عواطفها وهى عندما تطلق لعواطفها العنان فإنها تفقد كل ذرة من عقل أو تعقل . . تفقد ذلك التوازن الهام لحياة الإنسان الذى يمكنه من أن يعيش داخل إطار المجتمع

كإنسان سوى قادر على تقدير المواقف ووزنها والتكيف معها بالسلب أو الإيجاب . . إن كراهية ميديا الآن لجيسون لأنه هجرها وتزوج من أميرة كورنثة لا حدود لها . . والمربية تحس بنذير الشر . . فميديا التى قتلت أخاها من قبل حبا فى جيسون لن تتورع الآن عن ارتكاب جرائم أكثر فظاعة وأشد بشاعة . .

ويدخل خادم ميديا مصطحبا معه الطفلين ويسر إلى المربية بأنباء أكثر سوءا . . فالملك كريون قد اتخذ قراره بنفى ميديا وطفليها من كورنثة والتخلص منهم جميعا . وتصدم المربية لا خوفا من قرار النفى الذى أصدره الملك كريون وإنما رعبا وهلعا من رد فعل ميديا تجاه هذا القرار . . وتقرر أن تخفى الطفلين عن أمهما حتى لا تلحق بهما ضررا . . ومن خارج المسرح نسمع صوت ميديا تندب حظها بينما تحدثنا المربية عن حكمة التعقل وتغليب العقل على العاطفة الجامحة والا أفلت الزمام وانتهى كل شىء إلى دمار رهيب !

* هل يمكن التحكم فى الوحش ؟

والكورس ــ كما هو معروف فى المسرح اليونانى ــ يلعب دائما دور المعلق الذى يرى الأحداث بموضوعية لا يمكن أن تتوفر للشخصيات التى تمر بها هذه الأحداث . . ولذلك فهو

فى هذه المسرحية يستمع إلى عويل ميديا الـذى نسمعه من خارج المسرح كأنها حيوان جريح . . ويحاول أن يهدىء من روعها . . ويهون عليها . . وفى نفس الوقت من أن تطلق العنـان لعواطف الكـراهية العمياء والرغبـة المحمومـة فى الانتقام دون أن تستمع إلى صوت العقل . . ولكن هل يمكن أن تستمع ميديا إلى نصائح الكورس وقد تملكتها عواطفها العنيفة فأصبحت كمن أصابها مس من الجنون ؟

تدخل ميديا بعد حديث الكورس وهى متمالكة نفسها تحكى للكورس فى خطاب يتسم بالبلاغة والتحكم الهائل فى النفس . . متاعبها وما مرت به مؤكدة أنها غريبة فى هـذه البلاد وأنها ما جاءت إليها إلا حبا فى جيسون . . ولا تقصر الحديث عن نفسها وإنما تتحدث أيضا عن متاعب النسـاء المتزوجات عموما المعرضات لأن يطلقن ويهجرن أزواجهن فى أية لحظة ويشردوهن كما فعل جيسون معها . ورغم أنها تتمالك نفسها فى هذا الخطاب إلى الكورس إلا أننا نحس أنها تتملكها الآن رغبة واحدة عارمـة دفاقـة كالسيـل هى الكراهية الشديدة لجيسون والرغبة فى الانتقام لنفسهـا منه وهى تعلق للكورس أنها سوف تجد طريقة مروعة للانتقام .

ويدخل كريون ويأمرهـا بأن تـرحل عن كـورنثه مـع طفليها فوراً فقد سمع بتهديدهـا ووعيدهـا بالانتقـام وهو

لا يستطيع أن يأمن جانبها إن هى بقيت فى كورنثه لحظة أخرى . . وتحاول ميديا خداعه فتسكن أمامه وتكذب شائعات الانتقام وتتوسل إليه أن يسمح لها بالبقاء وتقسم أنها لا تنوى فعل أى شىء بل ستعيش فى هدوء وسلام دون أن يحس بها أحد . .

ولكن الخدعة لا تنطلى على كربون السياسى الداهية فلا يستجيب لتوسلاتها بل يصر على أن ترحل على الفور . . وعندما تدرك ميديا إصراره تلجأ إلى حيلة أخرى لكسب الوقت فتستعطفه كأب أن يسمح لها بالبقاء يوما واحدا حتى تستطيع أن تعد نفسها وأطفالها للرحيل وتعد المؤن والمأكولات التى تعين الأطفال على تحمل مشاق الطريق الطويل . . ويوافق كريون . وعندما يخرج من المسرح تكشف ميديا للكورس عن هدفها فى طلب هذه المهلة ليوم واحد وهو كسب الوقت حتى تستطيع أن تنفذ خطتها الجهنمية فى الانتقام مهما كانت النتائج .

* فى مواجهة الخائن

وفى المشهد التالى تطلق ميديا العنان لعاطفة الكراهية الجامحة التى تمزق صدرها وتعميها عن كل شىء . . اذ يدخل جيسون وتجد نفسها وجها لوجه أمام الخائن . . فيثير

ذلك اللقاء الرهيب ثورة الوحش الكامن فى أعماقها والذى يستعد الآن ليكتسح أمامه كل شىء وليكن ما يكون يدخل جيسون وقد سمع قرار كريون بنفى ميديا وطفليها .. ويلومها لأنها جلبت العقاب على نفسها عندما استثارت غضب كريون ومخاوفه بتهديدها بالانتقام .. وهو الآن مشفق على الأطفال ـ أطفاله منها ـ من التشريد .. ويعرض عليها المال الذى يعينها هى والأطفال على الحياة الكريمة وينصحها بأن تمسك لسانها حتى لا تتردد شائعات الانتقام فيلحق بها كريون الضرر .

ولكن ميديا ـ وقد انطلق الوحش الكامن فى أعماقها ـ تهاجمه بعنف فى حديث ملتهب تطلق فيه العنان للكراهية العنيفة التى تتملكها معددة له الأسباب التى تجعل من طلاقه لها عملا ظالما غير إنسانى .. وكيف أنها أصبحت بعد هذا الطلاق شريدة لا مأوى لها فى بلاد غريبة هى وأطفالها بعد أن تركت أهلها وبلادها من أجله .

وتواجهه بأنانيته الفظيعة التى قابل بها كل ما فعلته من أجله .. ويحاول جيسون أن يبرر موقفه فى حديث طويل غير مقنع قائلا إنه لم يفعل ما فعل ، ولم يقدم على الزواج من الأميرة الكورنثية حبا فى الجاه والمنصب وإنما لكى يضمن

الحياة الرغدة لطفليه ولأسرته . . ويلوم النساء على أنانيتهن وغريزة حب التملك فيهن . . ويتهم ميديا بأنها تريـد أن تحتفظ به لنفسها غير عابئة بمستقبل الأطفال ! وترد ميديا على ادعاءاته بسؤال مفحم . . وهو أنه إذا كان هدفه هو مصلحة الأطفال والأسرة فلماذا إذن تزوج الأميرة الكورنثية سرا ؟ ! إن هناك إجابة واحدة على هذا السؤال . . لقد تزوج من الأميرة سرا حتى لا تعلم ميديا بالأمر . . وتواجهه بأن هدفه الوحيد فى هذا الزواج هو تحقيق طموحه فى اعتلاء عـرش كورنثه وأنه مستعد فى سبيـل تحقيق مطامحـه أن يتخلى عن زوجته وأطفاله جميعا . . وإذ يشعر جيسون بأنه لم يستـطع اقناعها بحجته الواهية يحاول استمالتها ثـانية بـأن يعرض عليها العون المـادى فى منفاهـا ولكنها تـرفض فى اشمئزاز فيتركها ويخرج .

وهنا يتدخل الكورس مرة أخرى ليعطينا حديثا يلخص فيه الرؤيا التى تكشف عنها المسـرحية . . وهـو أن الحب بلا حدود هو شىء ضار مثله مثل الكراهية بلا حـدود . . وأن على الإنسان أن يحافظ على فضيلة الاعتدال خاصة فى عواطفه . . وينتهى حديث الكورس بنغمة الإشفاق عـلى ميديا لأنها نفيت من مسقط رأسها وهى الآن على وشك أن تنفى من المدينة التى استقرت فيها مع زوجها .

* أبشع انتقام

وفى المشهد التالى نجد أجيوس ملك أثينا مارا بكورنثه فيقابل ميديا ويلقى عليها التحية . . وتحكى له عن متاعبها وتتوسل إليه أن يسمح لها باللجوء إلى أثينا والحيـاة فيها . ويلبى ملك أثينا طلبها دون أن يكون على دراية بالجريمة التى تدبرها فى الخفاء . . وبعد رحيله ، تشرع ميديا فى تنفيـذ أبشع خطة انتقام يمكن أن يتصورها بشر . . لقد أصبحت الآن بفعل الكراهية والغيرة حيوانا أعمى لا تحـركه سـوى تلك الرغبة المحمومة فى الانتقام غير عابىء بأى قيم أو قوانين أو حتى الغـرائز الـطبيعية التى تفـرض الرحمـة مثل غـريزة الأمومة . . وهى بعد مقابلتها لجيسون أصبحت تدرك أكثر من أى وقت مضى أهمية الأطفال بالنسبة له كما تقرر أن تحرمه من الذرية إلى الأبد ومن ثم فهى تقرر أن قتل الطفلين هما وسيلتها المثلى للانتقام من جيسون !

وترسم خطة الانتقام بدقة . . فهى ستتظاهر أولا أنها اقتنعت بكلام جيسون وأنها قبلت الأوضـاع كما هى وأنها راضية بالنفى على أن يمدها جيسون بالعون المادى فى منفاها كما عرض عليها . . ثم ترسل طفليها بهدايا ملطخة بالسم إلى الأميرة الكورنثية الزوجة الجديدة لجيسون وعندما تفتح الأميرة هذه الهدايا المسمومة سوف تموت كما سيموت كل من

يلمسها وبعد ذلك ستقوم ميـديا بقتـل طفليها حتى تحـرم جيسون من زوجته وذريته معا !

وبعد أن تعلن ميديا خطتها فى الانتقام يدخل جيسون تخدعه هى بأن تتوسل إليه أن يغفر لها ما قالته منذ برهة من عبارات الكراهية وتدعى أنها تفهم الآن دوافعه وتدرك أنه عـلى حق . . فيسعد جيسـون لهذا التغـير فى مـوقفهـا . . وتطلب ميديا منه أن يتدخل لدى كريون لكى يعطيها الإذن بأن يبقى طفليها فى كـورنثة بينـما ترحـل هى وحدهـا . . وترسل مع الطفلين الهدايا إلى زوجة جيسون الجديدة وهى عبارة عن رداء فاخر وجوهرة كلاهما مسموم .

ويخرج جيسون بينما يشرع الكورس فى إلقاء حـديث حزين على الجمهور يعبر فيه عن حزنه وإشفاقه لمصير الأطفال الذين زجت بهم أمهم فى خطتها الجهنمية . .

ويدخل خادم ميديا لينهى إليها موافقة كريون على بقاء الأطفال . . وتصبح ميديا الآن ممـزقة بـين حبها لأطفـالها ورغبتها العارمة فى الانتقام من جيسون بقتلهم وتمر بفتـرة صراع نفسى عنيف تكاد فيها تضعف أمام حبها للأطفال وتستسلم لعاطفة الأمومة ولكن كراهيتها العارمة لجيسـون تتغلب فى النهاية على عاطفة الأمومة كما تطمس عقلها تماما .

وفى نهاية المسرحية يدخل رسول ليصف بالتفصيل أمام ميديا الشامتة كيف ماتت الأميرة وأبوها الملك كريون الذى حاول الإمساك بابنته والسم يفتك بها ففتك به السم هو الآخر . . وبإصرار الوحش المنطلق تندفع ميديا إلى الداخل لتتم جريمتها الوحشية وتقتل أطفالها . . وتسمع من خارج المسرح صيحات الطفلين البريئين وهما يقتلان بيد أمهما . . وبينما يهرع جيسون لإنقاذ طفليه بعد الأوان تظهر ميديا فى أعلى المسرح وهى تعتلى مركبة يجرها تنينان وتطير حاملة جثتى طفليها إلى أثينا .

وهذا العمل الرائع الذى كتبه يوريبيدس هو أساسا تطبيق لجانب هام من جوانب النظرة الإغريقية إلى الكون وهى التى تدعو إلى ضرورة الاعتدال وتحقيق التوازن بين العاطفة والعقل . . وتحذر من أن جموح العاطفة قد يفقد الإنسان السيطرة على عقله فيؤدى هذا فى النهاية إلى الدمار الشامل للانسان . . بل وإلى دمار أعز من يحبهم فى الحياة . . ويخرجه عن نطاق الإنسان السوى . . والتوازن الدقيق بين العقل والعاطفة هو وسيلة الإنسان لأن يفرض سيطرته على ذلك الوحش الكامن فى أعماقه الذى يتحين فرصة الانطلاق لكى يدمر صاحبه .



قضايا مسرحية
هل تختفى الكلمة من المسرح ؟



قضايا مسرحية

هل تختفى الكلمة من المسرح ؟

د. سمير سرحان

هناك اتجاه جديد وغريب يسيطر على المسرح الجاد فى الغرب هذه الأيام . . وهو التقليل إلى أبعد حد من دور الكلمة أو النص الأدبى . . والتضخيم من دور التأثيرات المسرحية المختلفة من حركة وإيقاع وموسيقى وإشارات فى توصيل معنى المسرحية أو فى خلق الحدث المسرحى . وقد بدأ هذا الاتجاه فى أواخر الستينات بظهور مجموعة من أصحاب التجارب المسرحية على رأسهم المخرج البولندى جروتوفسكى صاحب «المعمل المسرحى» الذى استغنى فى تجاربه عن «النص» المسرحى ؛ وعمد إلى خلق توليفة من التأثيرات المسرحية يخاطب بها اللا وعى الجماعى والعواطف الإنسانية الأساسية لجمهوره .

ويشبه ظهور المخرجين المسرحيين الذين يقدمون مثل هذه التجارب فى المسرح المعاصر إلى حد كبير ظهور «صانع الفيلم» فى السينما المعاصرة أيضا ؛ وهو المخرج السينمائى الذى يقوم بكتابة سيناريو الفيلم وحواره ويقوم أيضا بإخراجه وتصويره حتى يأتى الفيلم تعبيرا عن وجهة نظر متكاملة لفنان معين . . وفى المسرح يقوم هذا النوع الجديد من المخرجين بإعداد «سيناريو» مسرحى وتدريب الممثلين على خلق تأثيرات معينة بالأداء والحركة واستخدام الموسيقى والمناظر وغيرها بطريقة معينة بحيث توصل وجهة نظر «صانع العرض» ورؤياه المعينة . وقد يكون «النص» أو كلمات الحوار التى يتضمنها السيناريو هى عبارة عن مقتطفات من أعمال أدبية معروفة أو من الكتب المقدسة أو من أقوال مأثورة مع إضافات معينة . يؤلف منها المخرج تركيبة تعبر فى مجموعها بمساعدة الموسيقى والأداء والديكور وسائر المؤثرات المسرحية عن «رؤيا» يريد المخرج أو «صانع العرض» توصيلها .

والنظرية التى يعتمد عليها هؤلاء المخرجون تتلخص فى أن «النص المسرحى» هو مجرد عمل أدبى أما المسرح فهو شىء مختلف يتألف أساسا من مجموعة التأثيرات البصرية والسمعية التى تمثل فى مجموعها «خبرة مسرحية» تثير لدى

الجمهور انفعالات أو أحاسيس معينة . . ولذلك فإن الأصل فى المسرح هو المخرج الذى يوظف الأداء والكلمات والموسيقى والديكور وحتى البيئة المسرحية ذاتها التى تتمثل فى عمارة المسرح . . يوظف هذه العوامل جميعا فى إثارة الأحاسيس التى يريدها لدى الجمهور . . وكلما قللنا من دور الكلمات التى تحمل بطبيعتها مدلولات قد لا تعبر تماما عن «رؤ يا» المخرج اقتربنا من خلق الخبرة المسرحية الخالصة فى رأى هؤلاء المخرجين الجدد .

* إلغاء الكلمة

ولم يقتصر الأمر على الحد من دور الكلمة فى المسرح بتحطيم النص المسرحى المتكامل ، وإنما تطور إلى محاولة الغاء دور الكلمة تماما . ومن أغرب التجارب التى ظهرت أخيرا فى هذا الصدد تجربة قدمها مخرج شاب من رومانيا عمره ٢٨ عاما فى فرقة «لاماما التجريبية الأمريكية» هو أندريه سيربان الذى قدم عرضا مسرحيا مأخوذا عن نص مسرحى أدبى معروف هو ميديا مركب من نص يوريبيديس اليونانى ونص سينكا الرومانى . . وإلى هنا لا توجد غرابة فى الأمر . . أما الغريب فهو أن المخرج عمد أن ينطق الممثلين باليونانية القديمة فى الأجزاء المأخوذة من مسرحية

يوريبيديس ، وباللاتينيه فى الأجزاء المأخوذة عن مسرحية سينكا .

وكان هدف أندريه سبريان من ذلك أن يشل تماما قدرة الجمهور على تتبع كلمات النص الأدبى فيحول انتباههم إلى التأثيرات المسرحية والعواطف الجامحة التى يمكن أن يثيرها الحدث الذى تصوره أسطورة ميديا بدون أن تتدخل الكلمات نفسها فى تشكيل استجابة الجمهور للحدث المسرحى وقد اختار المخرج قصة ميديا بالذات لأن الخط الأساسى فيها معروف سلفا لدى الجمهور . . فميديا ــ فى أساسها ــ هى قصة المرأة التى تحس بالغيرة العمياء عندما تحس بخيانة زوجها (جيسون) لها وزواجه من امرأة أخرى فتعمد إلى قتل أطفالها منه انتقاما من هذا الزوج الخائن . . وهذه العواطف البشرية الأساسية (الغيرة التى تؤدى بصاحبها إلى حد الجنون والرغبة العمياء فى الانتقام) هى التى يريد المخرج تصويرها من خلال العرض .

ولكى يؤكد المخرج عدم أهمية النص عمد إلى جعل الممثلين ينطقون كلمات الحوار بلغة ميتة لا يفهمها جمهوره هى اللغة اليونانية واللغة اللاتينية .

ولكى يخلق المخرج التأثير المسرحى المطلوب بدون الكلمات بدأ العرض المسرحى فى الممر الطويل المؤدى إلى

قاعة المسرح الواقع فى بدروم إحـدى العمارات يهبط إليـه النظارة خلال سلم ضيق . . ولا يضىء هذا الممر الطويل سوى بضع شمعـات يمسك بهـا الممثلون الذين يستقبلون الجمهور عند دخوله فى هذا الممر . وتبدأ المسرحية بالفعل فى هذا الممر قبل أن يدخل الجمهور قاعة العرض نفسها .

وحالما يكتمل الجمهور فى الممر تتقدم ممثلة زنجية وتجرى وسطهم فى هلع وذعر وهى تصـرخ وتتحدث بـالإغريقيـة القديمة . ورغم أن الجمهور لا يفهم حرفا مما تقول إلا أن إضاءة الشموع الخافتة وتعبير الهلع والذعر الكامن فى وجه الممثلة وأدائها وعينيها الزائغتين . . كل هذا يشيع جواً من الرهبة ويثير لدى الجمهور الإحساس بأن كارثة على وشك الوقوع . . وهذه الممثلة الزنجية تقوم بدور وصيفة ميديا التى تعلم ما سوف تقدم عليه سيدتها .

وبعد هذا المشهد الذى يجرى فى الممر الخارجى يدخل الجمهور إلى قاعـة العرض ويجلس عـلى «دكك» مـلاصقة للجدران الأربعة للقاعة بينما يجرى التمثيل فى الوسط . وفى أحد الأركان تقف ميديا كحيوان مفترس حبيس القفص .

ومنذ هذه اللحظة من الحدث فصاعدا لا يهم أن نتتبع ما يجرى من أحداث القصة بقدر ما يجب أن نستسلم تماما لانفعالات الرعب والعواطف الجامحة التى ـــ تثيرها ميديـا

وبقيـة الممثلين بحـركـاتهم وأدائهـم والمؤثـرات المسـرحيـة المصـاحبـة لهم ؛ فيتحـول العـرض كله ـ حسبـما يـريـد المخرج ـ إلى نوع من الشعائر أو الصلوات المسرحية التى تتكون من الأجزاء التالية :

١ - حادثة امتهان ميديا حين تأخذ منهـا زوجة جيسـون الثانية التاج وهى أميرة من كورنثة .

٢ - التراتيل الشريرة التى ترددها الجوقة بينما تمسك ميديا بشعلة النار التى استخدمتها فى إحراق هدايا زفـاف زوجها على الأميرة الكورنثية . والتأثير البصرى لهذه الشعلة بالإضافة إلى التأثير السمعى للأصوات التى يـرددها الكـورس فى لغة مفهـومة تعـطى إحساسـا باقتراب الشر .

٣ - حادثة اتخاذ ميديا لقرارها المأساوى حيث نراها مترددة بين أن تقتل نفسها أم تقتل أطفـالها من جيسـون . وأخيـرا تتخذ قـرارهـا بقتـل الأطفـال انتقـامـا من زوجها .

٤ - انتهـاء الحـدث بهـروب ميـديـا عـلى متن العـربـة السحرية ؛ وقد أوحى به المخـرج بطريقـة جديـدة حيث جعل ميديا تتحدث من خلال ثقب فى سقف

صالة العرض دلالة على تمكنها من الهروب وطيرانها فى الهواء بالعربة السحرية .

* إلى أين ؟!

والواضح من هذا العرض أن المخرج يريد أن «يستعرض عضلاته» وقدرته على التأثير بدون اللجوء إلى الكلمات ؛ ولكن المفارقة التى ينم عنها العرض أيضا أنه لم يستطع الاستغناء عن النص نفسه أو الحدث الأساسى الذى يمثله نص ميديا الأدبى . . فما يغيب عن بال مثل هؤلاء المخرجين أن النص المسرحى ليس مجرد كلمات وإنما هو أساسا «حدث» يتكامل من خلال الصراع وليس الحوار إلا أحد عناصر هذا الحدث . . ولا يملك المرء إلا أن ــ يتساءل أمام هذا الاتجاه الذى بدأ يجرف المسرح المعاصر . . هل نستطيع أن نستغنى عن دور النص الذى تكمن فيه وحدة رؤ يا الفنان المسرحى للحقيقة وهل يمكن أن يوجد المسرح بدون «الحدث» المتكامل الذى لا يمكن أن يصوره إلا نص مسرحى . . فى اعتقادى أن هذه الاتجاهات الجديدة لا تعبر إلا عن فشل المسرح المعاصر فى أن يلد كاتبا كبيرا يفرض نفسه على الخشبة فتعود للكلمات هيبتها .

* * *

المحتويات

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٩٨٦/٧٩١٩

ISBN ٩٧٧ - ٠١ - ١٢٣٧ - ٢

يضم هذا الكتاب عدة دراسات فى المسرح العربى المعاصر ، خاصة مسرح الستينات ، وهو يتناول بالنقد والتحليل عددا من أعمال كبار كتاب هذه الفترة المزدهرة من حياة المسرح المصرى والعربى فى إطار رؤيا شاملة لطبيعة هذا المسرح وعلاقته بحركة المجتمع .

٢٠٠ قرش

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب